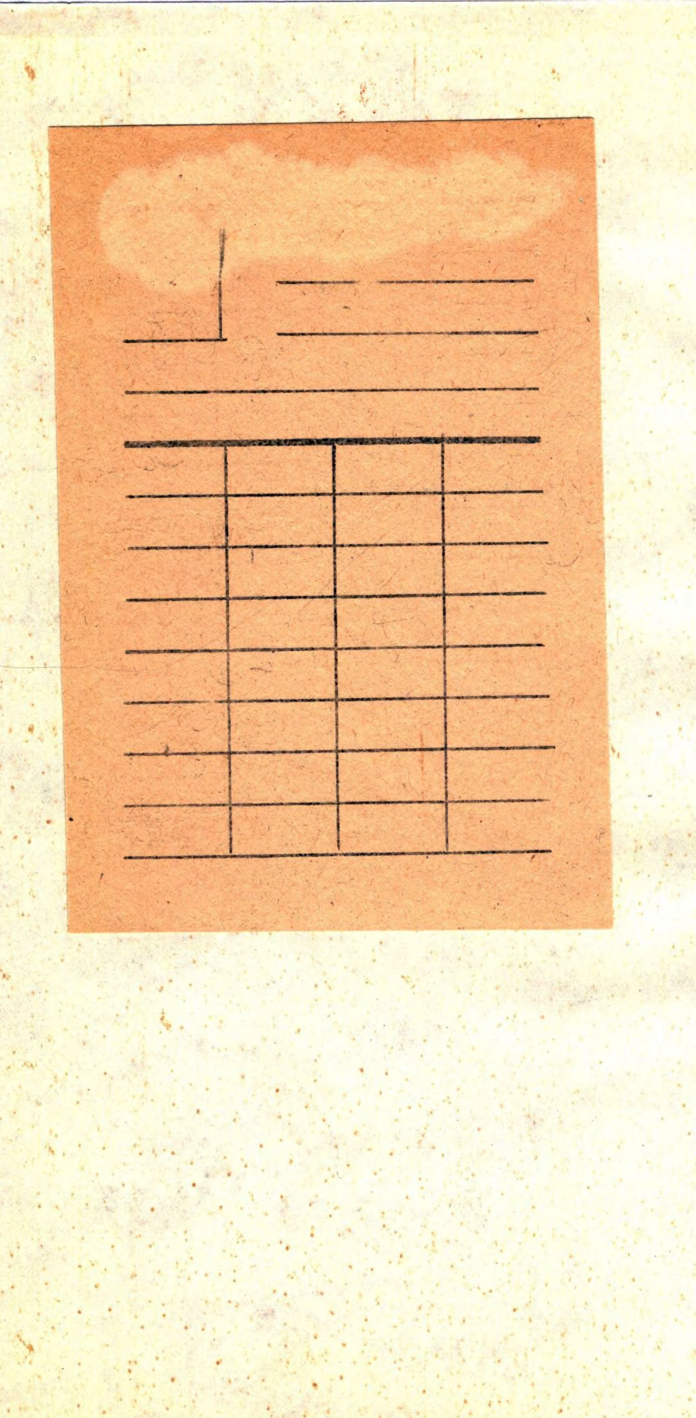


К. ТЕМИРБЕКОВА

ЛАДО-РИТМИЧЕСКАЯ ОСНОВА КАЗАХСКОЙ СОВЕТСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

АЛМА-АТА • 1975



АКАДЕМИЯ НАУК КАЗАХСКОЙ ССР

ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА им. М. О. АУЭЗОВА

К. ТЕМИРБЕКОВА

ЛАДО-РИТМИЧЕСКАЯ ОСНОВА КАЗАХСКОЙ СОВЕТСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ



Издательство «НАУКА» Казахской ССР

АЛМА-АТА·1975

Ладо-ритмическая основа казахской советской народной песни. Темирбекова К. Алма-Ата, «Наука» КазССР, 1975 г.

Песенное творчество советской эпохи — качественно новое явление в музыкальной культуре казахского народа. В его лучших образцах нашли художественное отражение знаменательные свершения социалистического общества. Настоящее исследование посвящено рассмотрению вопросов ладовой и ритмической организации советской народной песни, составляющей важнейшую часть мелодикоинтонационного строя, эмоционально-образного сплава современного казахского народного музыкального языка.

Работа предназначена для фольклористов-музыковедов, композиторов, педагогов, студентов консерваторий и музыкальных училищ, а также для всех интересующихся музыкальным фольклором.

Ответственный редактор
член-корреспондент АН КазССР,
доктор искусствоведения Б. Г. ЕРЗАКОВИЧ

Т $\frac{70202-090}{407(07)-75}$ 117—75

Где бы и когда бы ни возник фольклор, всегда он рождается из повседневного бытия народа, из опыта его классовой борьбы.

М. О. Ауэзов. Мысли разных лет.

ВВЕДЕНИЕ

Песенное творчество казахского народа советской эпохи — это качественно новое явление. В лучших образцах его отражены широта духовного склада советского человека, знаменательные свершения социалистического общества.

В жизни казахского народа доoктябрьского периода песенное искусство было одной из основных форм выражения мировоззрения, отражением быта, моральных устоев. Умонастроение людей, их общественно-политические взгляды с особой полнотой выразились в устном творчестве конца XIX — начала XX в., характерном социально-гражданской заостренностью тем, раздумьями о судьбах родины, разоблачением общественных пороков, волнующим рассказом о событиях истории и современности.

Казахские народные песни советского периода развиваются на основе прогрессивных традиций прошлого. Творческое осмысление этого наследия с привнесением качественно новых элементов идейно-эстетического, тематического аспектов, широта жизненных обобщений и составляют основу современного казахского народного песенного искусства. Наиболее совершенные его образцы, которые в настоящее время вошли в народную песенную классику, остаются одним из влиятельных интонационных факторов в образовании «новопесенности».

Бесспорно, что в богатейшую сокровищницу духовной культуры нашего отечества, характеризующуюся высоким пафосом мыслей, величием идей, внесла свое неповторимое и казахская песня, сохранившая в продолжение многих веков замечательные свои чер-

ты. Лучшие песни казахского современного народного творчества, как и вообще песенная культура нашей многонациональной страны, составляют неотъемлемую часть художественного бытия советского человека, его эмоционально-образного мышления.

Изучение теоретических основ казахской советской народной песни представляет собой одну из актуальных проблем.

В казахском музыковедении накоплен большой и очень ценный фактологический материал, разнообразный по характеру и содержанию, относящийся как к советскому, так и дореволюционному периодам. Назрела необходимость наряду с всесторонним изучением, кропотливым систематизированием также глубокого теоретического его осмысления и исследования. Это позволит найти ключ к пониманию и постижению эмоционально-образной выразительности казахской песни, восприятию ее характерного мелодико-интонационного сплава, составляющего именно то смысловое зерно, «закваску», что выделяет одну народно-песенную культуру из других.

Знание особенностей народного музыкального наследия представляет прекрасную основу для практической деятельности композиторов. Умелое творческое претворение его не только способствует расширению круга выразительных возможностей, но является также одним из ярких эмоциональных средств воздействия.

О роли народного музыкально-поэтического творчества в нашей жизни и важности обращения к нему убедительно говорит один из выдающихся композиторов современности Д. Шостакович, в чьем творчестве народный мелос является не только частицей музыкальной ткани произведения, но и несет на себе идейно-образную смысловую нагрузку:

«Народная музыка — основа советской музыкальной культуры. Советские композиторы и музыковеды должны серьезно и глубоко изучать народное творчество, его историческое прошлое и современную жизнь. Необходимо тщательно собирать и изучать наш богатейший фольклор. Надо помнить, какое огромное влияние оказывает народное

творчество на профессиональную музыкальную культуру, какую силу придает сочинениям композитора знание основ музыкальной речи родного народа»[1].

Казахская музыкальная фольклористика на современном этапе характеризуется активностью научных поисков как музыкально-этнографического, исторического, так и теоретического плана. Ее успехи являются естественным продолжением традиций музыковедения республики, которые были заложены в период становления казахского музыкального профессионального искусства (20—30-е гг.). Это время начала творческой деятельности А. В. Затаевича, А. К. Жубанова, Е. Г. Брусиловского, Б. Г. Ерзаковича, Л. А. Хамиди, Д. Д. Мацуцина и многих других.

Имя первого в истории культуры и искусства Казахстана народного артиста Казахской ССР Александра Викторовича Затаевича, многие годы отдавшего собиранию и пропаганде казахского фольклора, известно в самых широких кругах общественности. Эта популярность — дань глубокого уважения народа к творческой судьбе А. В. Затаевича, посвятившего бо́льшую и лучшую часть своей жизни изучению и популяризации казахского песенного и инструментального наследия. Александра Викторовича восхищала неуемная по своей широте и богатству духовная культура народа. В ней он находил неисчерпаемое богатство художественно-эстетических ценностей, ярким проявлением которых считал удивительную по силе эмоционального воздействия народную музыку, в особенности песни и кюи. Высказывания А. В. Затаевича об этом представляют большую ценность и являются частью казахской советской музыкальной фольклористики. Его первые музыкально-этнографические работы и по настоящее время являют собой заразительный пример для музыкантов, посвятивших себя благородному делу собирания, записи песенного и инструментального творчества казахов. Сам ученый до своих последних дней находил все новый и новый фактологический материал. Его неутомимая энергия и титаническая рабо-

---

[1] Цит. по ст.: В. Левашов. Песня рождается в народе. — «Советская музыка», 1964, № 7, стр. 10. (Разрядка наша.—*К. Т.*).

та по собиранию образцов казахского народного музыкального творчества является одной из интереснейших страниц в истории культурной жизни республики.

Хотелось бы привести в связи с этим одно из высказываний А. В. Затаевича, дающее нам возможность представить себе колоссальные по своим масштабам задачи, которые он ставил перед собой. Так, в частности, он отмечает: «В переживаемое время национального самоопределения народов особенно важным и естественным является выявление и учет всех особенностей и богатств данного народа, как материальных, так и духовных... К числу вторых как раз и относится музыка, это утонченнейшее из искусств, выражающее душевные эмоции человека, его психику, фантазию, настроение. Мысль Ромена Роллана: „Если вы хотите познать душу народа — изучайте его народные песни". Это и побудило меня, когда я оказался в Оренбурге, начать мою работу» [2].

Огромная и важная по своим целям деятельность А. В. Затаевича нашла общественное признание. Его этнографические сборники «1000 песен казахского народа» и «500 казахских песен и кюев», несмотря на ряд недостатков, в том числе отсутствие текстов к песням, представляют исключительную ценность и являются неотделимой частью музыковедения Казахстана.

Останавливаясь на характеристике деятельности тех, чья творческая судьба была связана с первыми шагами становления и развития не только музыкальной фольклористики, но и вообще профессиональной музыкальной культуры республики, нельзя не сказать о той особой роли, которая принадлежит первому казахскому ученому-музыковеду, академику, доктору искусствоведения, профессору А. К. Жубанову. Имя А. К. Жубанова по праву занимает ведущее место в истории казахской культуры, а его яркая музыкальная публицистика представляет собой лучшие страницы истории казахской народной музыки.

А. К. Жубанов является одним из самых активных участников становления и развития музыкального ис-

---

[2] А. В. Затаевич. О казахской музыке. Архив Центрального гос. музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки, ф. 6, ед. хр. 203, л. 6.

кусства Казахстана с первых его шагов. В те годы он занимается одновременно педагогической, организаторской, научной, творческой и исполнительской деятельностью. Ему принадлежит заслуга организации Государственного оркестра казахских народных инструментов им. Курмангазы. Неоценима научно-исследовательская деятельность А. К. Жубанова — первооткрывателя многих сторон музыковедения Казахстана. Широта мировоззрения, тонкая наблюдательность, своеобразное проникновение в раскрываемый им круг явлений характеризуют А. К. Жубанова исследователя.

Книги Жубанова «Струны столетий», «Соловьи столетий» [3] являются уникальными и пока единственными в плане широкого представления поколений народных музыкантов-домбристов, певцов различных эпох, включая, конечно, и советский период. Это А. К. Жубанову принадлежит заслуга первым в истории казахского советского музыковедения увековечить в своих книгах и воссоздать — на основе устных преданий и архивных материалов — незабываемые в своей значимости и емкости портреты народных музыкантов, раскрыть богатейшие традиции различных исполнительских стилей инструментального и вокального народного музыкального искусства.

Примечательной стороной книг «Струны столетий» и «Соловьи столетий» является особая проникновенность и живописная сила описаний быта народа, красочных картин природы, кочующих «миннезингеров» казахских степей. И, главное, в них как нельзя полно ощущаешь тот удивительный настрой вечно звучащего полотна музыкальной стихии народа, столь понятной А. К. Жубанову как художнику, ярко и зримо воссоздающему знакомую ему атмосферу. Для А. К. Жубанова народная музыка была не только чем-то уникальным, ценным, что надо беречь и изучать. Она была главным выразителем его мыслей как ученого и его отношения к жизни как музыканта.

Творческая жизнь А. К. Жубанова всегда была полна новыми замыслами. Даже в последние годы он ду-

---

[3] А. К. Жубанов. Струны столетий. Очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов. Алма-Ата, 1958; его же. Соловьи столетий. Очерки о народных композиторах и певцах. Алма-Ата, 1967. Пер. с каз.

мал о новых книгах, в которых должна была воплотиться заветная мечта — правдивый рассказ-беседа о его современниках. Как композитора его волновало страстное желание воспеть величие и талант Курмангазы, ставшего в жизни А. К. Жубанова-музыканта главной темой творчества. В том, что мы и сейчас воспринимаем Курмангазы как нашего современника, велика роль Ахмета Куановича Жубанова, сумевшего образы лучших сынов своего народа сделать близкими и живыми для последующих поколений.

Особого внимания в истории музыкальной культуры республики заслуживает научно-исследовательская работа члена-корреспондента АН КазССР, доктора искусствоведения, профессора Б. Г. Ерзаковича. В творчестве Бориса Григорьевича нашли освещение насущные проблемы казахского советского музыковедения. Исследовательская работа его неразрывно связана с собиранием, изучением образцов казахского музыкального фольклора. Высокая профессиональная культура позволила ему оживить многие и многие мелодии казахов. Записи его отличаются точностью, достоверностью, художественной завершенностью. Именно это привлекает к ним исследователей казахского музыкального творчества.

Заметным явлением в музыковедении республики стала монография Б. Г. Ерзаковича «Песенная культура казахского народа»[4]. В ней впервые на широком историко-документальном, архивном материале представлена «многовековая культура казахского песнетворчества». Ценным в исследовании Б. Г. Ерзаковича является тщательный отбор песенных образцов, наиболее интересных в мелодико-интонационном, жанровом отношениях. Это исследование дает нам богатейшую картину народной музыки начиная с древнейших пластов, от обрядовых, трудовых песен, до произведений наших дней, составляющих классический фонд современного народного песенного искусства.

В области теоретического изучения казахской народной музыки большая роль принадлежит одному из ведущих фольклористов советского музыковедения

---

[4] Б. Г. Ерзакович. Песенная культура казахского народа. Музыкально-историческое исследование. Алма-Ата, 1966.

В. М. Беляеву [5], положившему начало исследованию основных сторон музыкального языка и формы казахских народных песен. Вопросы исторической преемственности в казахской народной музыке освещаются в работе М. М. Ахметовой [6], музыкально-теоретические — у И. И. Дубовского [7], А. Е. Тлеубаевой [8] и др. Немало интересных выводов содержится в статьях, выступлениях самого различного характера по проблемам казахского народного музыкального творчества, опубликованных в сборниках [9], посвященных музыкальной культуре Казахстана.

Несомненный интерес представляют материалы, связанные с изучением казахского песенного творчества советского периода. В них мы находим сведения по истории формирования казахской рабочей песни, о лениниане в казахском современном народном музыкально-поэтическом творчестве, о проникновении в казахский быт песен революционного содержания [10].

Предлагаемая работа не претендует на широкий охват всего многообразия явлений, характеризующих процесс становления казахской народной советской песни. Основной целью исследования является рассмотрение вопросов ее музыкального склада, относящихся к ладовой и ритмической организации, а также постановка проблем, связанных с развитием ее жанровых особенностей.

В раскрытии некоторых вопросов автор опиралась на теоретические положения доктора искусствоведения,

---

[5] В. М. Беляев. Музыкальная культура Казахстана. Очерки по истории музыки народов СССР. М., 1962.

[6] М. М. Ахметова. Песня и современность. Алма-Ата, 1968.

[7] И. И. Дубовский. К вопросу о ладовом строе казахской народной песни. См. в кн.: А. В. Затаевич. Исследования. Воспоминания. Письма и документы. Алма-Ата, 1958.

[8] А. Е. Тлеубаева. Соотношение слова и напева в казахской народной песне. Автореф. канд. дисс. Алма-Ата, 1970.

[9] Очерки по истории казахской советской музыки. Алма-Ата, 1962; Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата, 1967.

[10] См.: М. М. Ахметова. Образ В. И. Ленина в казахском музыкальном фольклоре. Алма-Ата, 1969; Б. Г. Ерзакович. Национальные и интернациональные истоки революционных песен казахского народа. Тезисы и доклады научно-творческой конференции по проблемам современного состояния и перспективам развития казахского фольклора. Алма-Ата, 1969.

профессора В. М. Беляева. Автор приносит глубокую признательность доктору искусствоведения члену-корреспонденту АН КазССР Б. Г. Ерзаковичу, сотрудникам отдела музыки Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова АН КазССР, а также доцентам Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы, кандидатам искусствоведения Г. Н. Бисеновой и А. Е. Тлеубаевой за ценные советы и пожелания.

Глава первая

К ИСТОКАМ ФОРМИРОВАНИЯ КАЗАХСКОЙ СОВЕТСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Конец XIX и начало XX в., характерные остротой социальных явлений в казахской степи, привносят новое содержание в тематику народного музыкального творчества. Своей социальной заостренностью, обличительным характером она оказала ощутимое влияние на развитие и становление песни первых лет советской власти и получила достойное продолжение в песнях наших дней — в революционном и военном жанрах, песнях нового быта, борьбы за мир и др.

Советская казахская народная песня по своей идейной сущности, отражая дух новой общественной формации, представляет собой ценнейшее художественное достояние. Значимость ее, эстетическое воздействие несомненны. Она является не только могучим средством идейно-художественного отображения нашей действительности, но и мощным воспитательным оружием. Отмечая роль советской массовой песни, известный критик, композитор С. Аксюк отмечал, что она — а мы вправе указать и на советскую народную песню — является, может быть, наиболее значительным событием в музыкальной культуре нового мира.

Вокальная музыка в виде рабочей и массовой политической песни в период острых боевых схваток имела благодатную почву для широкого динамического развития. Этот процесс прежде всего определяется социальными и классовыми факторами. История знает примеры, когда различные классы использовали в своих целях явления общечеловеческой культуры. Так

и новизна содержания и интонационного строя казахских песен первых лет советской власти во многом складывалась под влиянием русских революционных песен, песен других народов. Песни «Интернационал», «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», «Эх ты, доля», «Марсельеза» и другие способствовали обогащению идейно-образного и музыкально-интонационного строя новых песен, возникших в национальной среде.

В факте широкого распространения этих песен, их творческого переосмысления «на казахский лад» немалую роль играли народные певцы, чье исполнение, аранжировка делали произведения доступными для масс. Уместно здесь вспомнить о судьбе варианта «Марсельезы», бытовавшего под названием «Уран», о котором в примечаниях к «1000 песен» А. В. Затаевич отмечал: «Любопытный образчик того, как опростилась и во что обратилась марсельеза, пущенная в степь после февральской революции» [11]. Несомненно, внешне сложная и непривычная для казаха тех лет мелодия, отличная от интонаций народной музыки, заставляла певцов по-своему интонировать многие песни. И все же это нисколько не мешало их популярности, самое главное — оправдывало их высокое назначение.

Особая заслуга в популяризации новых песен принадлежала также ссыльным большевикам, принимавшим участие в переводе текстов. Это во многом помогало быстрейшему проникновению песен непосредственно в народ. Нельзя не отметить большую работу самих казахов-рабочих — создателей многих образцов острообличительных песен, где исторические связи русского и казахского народов конкретизировались: рабочие разных национальностей призывались к совместному выступлению против общего классового врага [12]. Важную роль в формировании первых советских песен играла деятельность казахских поэтов-профессионалов и акынов.

Свежая струя в творчестве демократически настро-

---

[11] А. В. Затаевич. 1000 песен казахского народа. М., 1931, пр. 429, стр. 366.

[12] Подробнее см.: Очерки казахской народной поэзии советской эпохи. Алма-Ата, 1955, стр. 31—33.

енных деятелей народного искусства и литературы, связанная с отображением волнующих событий, становится особенно заметной в песенной культуре этих лет. Их поэзия несла в себе высокие идеалы гражданственности, ставшие особенно актуальными в те бурные времена. В этом отношении показательна по своей революционной значимости песня основоположника казахской советской литературы Сакена Сейфуллина «Жас қазақ марсельезасы» («Марсельеза молодого казаха»). Она заложила основу казахской революционной песни, страстно призывающей народ к борьбе за свои права. Деятельность акынов — истинных представителей народного музыкально-поэтического творчества — необходимо рассматривать в единстве двух аспектов: с одной стороны, она вбирала в себя черты песенного искусства прошлого и развивала музыкальные традиции, в особенности импровизаторство, ярко проявлявшееся, в частности, в мгновенной реакции на события современности, с другой — создавала базу для развития новой массовой казахской песни. Наконец, творчество акынов, плодотворно развивающееся и в настоящее время, не утратило для нее своего высокого идейного и музыкально-художественного значения. Это еще раз свидетельствует о том, насколько глубоки и жизненно устойчивы истоки этого замечательного вида искусства.

К сожалению, поэтическое и музыкальное творчество акынов как прошлого, так и настоящего глубоко не изучалось в казахской советской музыкальной фольклористике, а ведь именно здесь мы находим яркое выражение основных мелодических пластов казахского песенного искусства — широко распевного и речитативного стиля. Здесь полно проявляется многообразие интонационного, ладового, ритмического строения. Интересна и структура стихового сложения с привнесением дополнительных слоговых групп как в запеве, так и в припеве, что создает своеобразный характер стиховой основы. Особого внимания заслуживает свободная импровизация всевозможных припевных слогов, что ведет к новым мелодическим и формоорганизующим образованиям. Последнее особенно ярко проявляется в виртуозных каденционных окончаниях, часто носящих характер инструментального начала. Не-

сомненно, все эти элементы находят продолжение в песнях нового времени, где меняется тематика, где на смену привычным устоявшимся жанрам приходят новые, меняются тесситура, диапазон, интонационный строй, характер мелодического рисунка. И, конечно же, на обогащение музыкального языка советских народных песен, эмоционально-образного выражения заметное влияние оказала прежде всего широко распевная основа традиционного лирического песнетворчества.
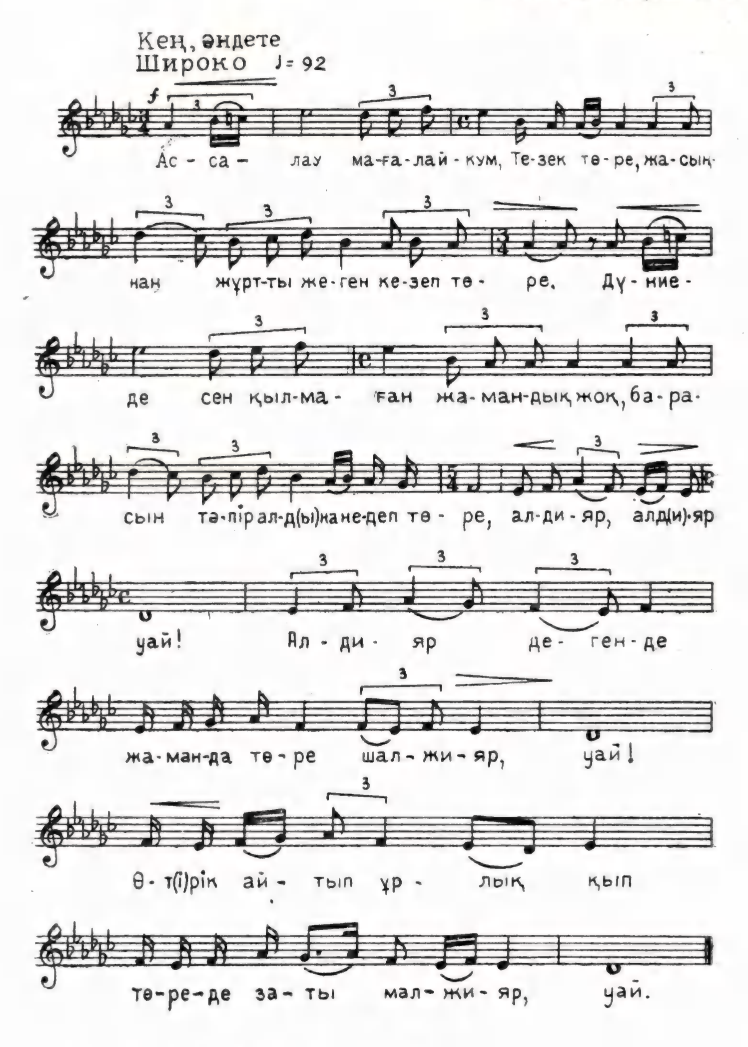
При рассмотрении мелодико-интонационного строя, как нам кажется, необходимо учитывать указанные выше факторы. Нет сомнения, что подобный подход принесет интересные результаты. Хотелось бы отметить и другую сторону этого обширного вопроса — влияние на народную песенную музыку широкого арсенала современного профессионального творчества, творчества самодеятельных коллективов, что активно включается в процесс самобытного развития песен народного характера наших дней.

Надо иметь в виду, что насыщение народного песенного творчества мотивами социального протеста происходило еще в дореволюционное время. Во многих произведениях печаль и слезы сменяются страстным изобличением жестокого произвола. Наиболее явственно тяжелая жизнь казахской бедноты проявилась в судьбе разоренного кочевника, казахского пролетария-джатака, который выносил на себе все тяготы жестокой действительности. В этой среде вырастали певцы, поэты — носители тенденций новых общественных отношений. В своих песнях они клеймили уродливые стороны жизни степи — хищничество и ненасытность баев, волостных правителей, всевозможных ставленников царской власти. С особой силой в их песнях звучали мотивы борьбы, призыв к ликвидации прогнившего строя. Примером страстного обличения жестокости и пороков феодальной знати казахских степей являются песни акына Бактыбая [13].

---

[13] Бактыбай — известный акын Семиречья. Его песни нам удалось записать в первой музыкально-этнографической экспедиции по Талды-Курганской области в 1958 г., организованной созданным за год до этого фольклорным кабинетом Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы. Автору довелось быть одним из руководителей этой интереснейшей работы.

Запись Б. Ерзаковича



Ассалаумағалайкум, Тезек төре,
Жасыңнан жұртты жеген кезеп төре,
Дүниеде сен қылмаған жамандық жоқ,
Барасың тәңір алдына не деп төре?

Қ а й ы р м а с ы: Алдияр, Алдияр, ей-уай,
Алдияр дегенде
Жаман да төре шалжияр, ей-уай!
Өтірік айтып, ұрлық қып,
Төре заты мал жияр, ей-уай.

Алдияр, келіп тұрмын есігіңе,
Бұл күнде кім келмеген несібіңе.
Ұрлықты зорлықпенен қоса қабат,
Жазған ғой тұқымыңның несібіне.

Қ а й ы р м а с ы: Алдияр, Алдияр, ей-уай,
Алдияр дегенде
Жаман да төре шалжияр, ей-уай,
Өтірік айтып, ұрлық қып,
Төре заты мал жияр, ей-уай.

Привет тебе, Тезек-торе,
С малых лет сосал ты кровь народа!
Что ты только ни делал на земле,
Как предстанешь пред аллахом на том свете?

П р и п е в: Алдияр, алдияр!
Кого приветствуешь алдияром,
Тот чванлив.
Кто обманом и от краж богатеет,
Можно ли того приветствовать алдияром?

Пришел я и стою на пороге твоего дома,
В этот день кто не пришел в твой дом!
Обман и обворовывание людей,
Присуще всему твоему потомству.

П р и п е в: Алдияр, алдияр!
Кого приветствуешь алдияром,
Тот чванлив,
Кто обманом и от кражи богатеет.
Можно ли того приветствовать алдияром? [14]
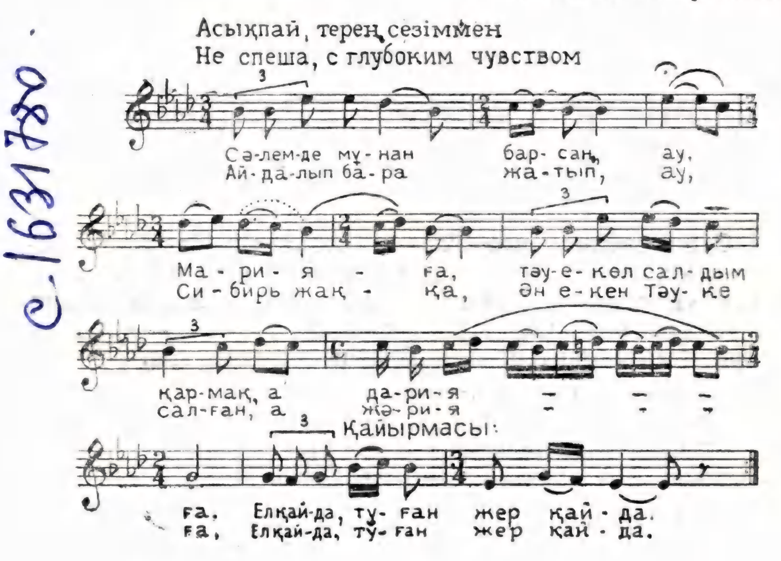
---

[14] Русские тексты песен даются в подстрочно-смысловом переводе.

Песня Бактыбая «Алдияр» («Приветствие»)[15]—наиболее яркий образец произведений обличительного характера. Она направлена против султана Тезека, правившего в конце XIX в. Поражает размах мысли, публицистическая направленность, сочетающаяся с яркой музыкальной формой. Мелодия приподнятого эмоционального характера с выразительным, восходящим движением. В припеве используется наряду с распевами слогов текста и элемент скорой речитации, придающий песне особо взволнованный характер.

В песне «Ел қайда, туған жер қайда?» («Где моя сторонка, где родная земля?»), возникшей в период 1905—1906 гг., рассказывается о горькой судьбе казаха, сосланного в Сибирь на каторгу за неподчинение царским властям. Закованный в кандалы, он передает привет жене и грустит о покидаемом любимом крае. В музыкальном отношении произведение относится к типу развитых распевных песен.

Запись К. Темирбековой



[15] См.: Б. Г. Ерзакович. Песенная культура казахского народа, стр. 127—128.

Сәлем де мұнан барсаң, а-ау, Марияға,
Тәуекел салдым қармақ-ау, дарияға.

Ел қайда, туған жер қайда?

Айдалып Сібір жаққа, а-ау, бара жатып,
Әні еді Тәуке салған-ау, жарияға.

Ел қайда, туған жер қайда?

Жетісу өлкесінде, а-ау, тауларым бар,
Көк майса қоңыр самал жайлауым бар.

Ел қайда, туған жер қайда?

Қаналмай жеті өзеннің бұлағынан,
Суындай көлбей аққан-ау, арманым бар.

Ел қайда, туған жер қайда?

Если уедешь отсюда, передай привет Марии,
Рискнул закинуть удочку в реку я.

Где моя сторонка, где земля родная?

Эта песня, исполненная Тауеке,
Сосланным в сибирские края.

Где моя сторонка, где земля родная?

Края Семиречья, горы мои,
Зеленые прохладные пастбища мои,

Где моя сторонка, где земля родная?

Не мог утолить я жажду из семи родников
Мечта моя без края, как разлитые воды.

Где моя сторонка, где земля родная?

Существенно, что казахи создавали свои революционные песни, примером чему может служить «Қозғал» («Восстань»). По содержанию и форме она близка во многом революционным песням русского народа: маршевый характер, четкий пунктирный ритм.

Қозғал, жарлылар, жалшылар кегіңді ал,
Зорлықшыл помещик жауызда кегің бар.
Бекерге бермедік күресте құрбандар,
Төгілген қан үшін кек алу жөнің бар.

Қайырмасы: Қазақ тапқан еш жазықсыз
Еңбекшілер қамы үшін
Азап тартқан босағада

Аш-жалаңаштар үшін,
Зорлықшылар — помещиктер
Жауап беред сол үшін.

Өтті өмірің зарлауда, жоқшылық, қорлықпен,
Зорлықшылар қанап кедейді зорлықпен.
Жалшыны қорғайтын қолдаушы табылмай,
Өмірің өксіді, феодал болды өктем.

Қ а й ы р м а с ы: Қаза тапқан еш жазықсыз,
Еңбекшілер қамы үшін,
Азап тартқан босағада
Аш-жалаңаштар үшін,
Зорлықшылар — помещиктер
Жауап беред сол үшін.

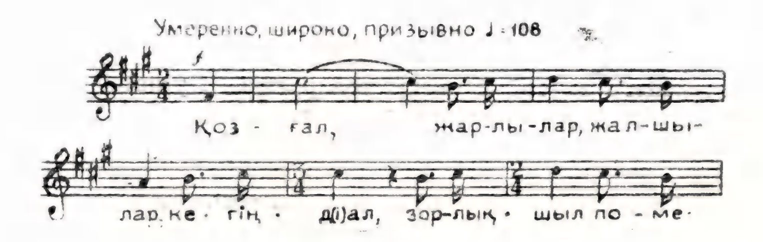
Жизнь твоя проходила в горе, нищете и оскорблениях,
Насильники упивались кровью бедняка,
Не было защиты у батрака,
Стонал ты под игом феодала.
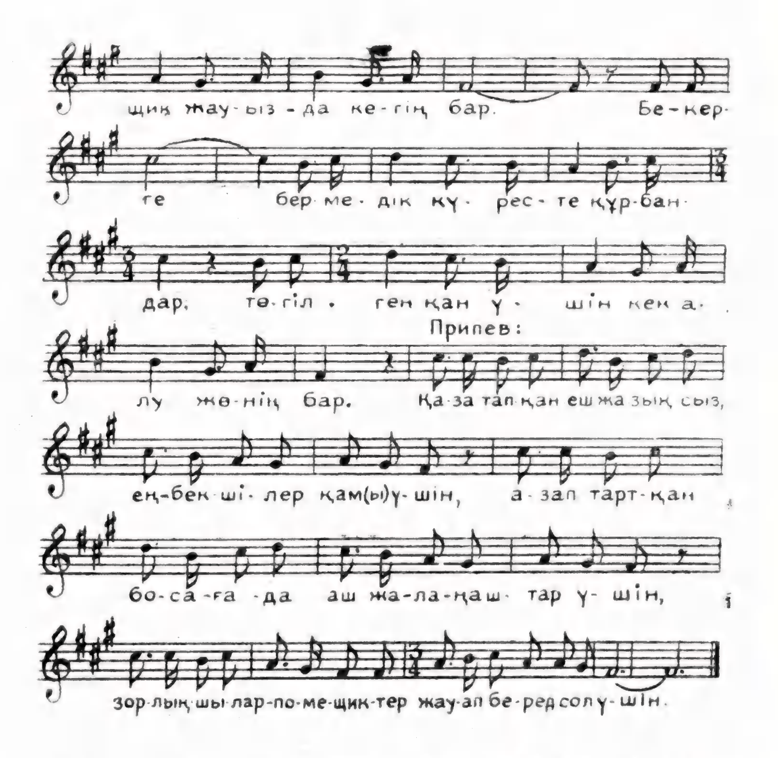
П р и п е в: За беспричинную смерть
Трудового люда,
За мучительную жизнь
Голодных и голых
Насильники-помещики
Будут держать ответ нынче.

Вставайте, бедняки, батраки, на бой,
Месть проклятому насильнику-помещику!
Не напрасно в борьбе несли мы жертвы
Мы мстим за пролитую нашу кровь.

П р и п е в: За беспричинную смерть
Трудового народа,
За мучительную жизнь
Голодных и голых
Насильники-помещики
Будут держать ответ нынче.

Запись К. Темирбековой





Песни «Ел қайда, туған жер қайда?» («Где моя сторонка?»), «Қозғал» («Восстань») [16] и многие другие благодаря выразительному музыкальному языку, остро обличительному характеру поэтического содержания неоднократно упоминаются музыковедами Казахстана в своих работах.

Много песен создано во время народно-освободительного восстания 1916 г. В них — мощный призыв к борьбе против империалистической войны, против баев и царского самодержавия, в них — поэтизация образа героя, батыра, смело восставшего против угнетателей и ведущего за собой своих товарищей. Лучшие черты вождя трудового люда, поднявшегося на бой за сво-

---

[16] Указанные песни впервые записаны упомянутой выше музыкально-этнографической экспедицией в 1958 г.

боду и равенство, воспеты в произведениях об Амангельды Иманове.

В новых исторических условиях иной характер приобретают традиционные обрядовые песни — жоқтау, көңіл-айту, в которых все отчетливее развивается критико-обличительная тема, они «трансформируются в песни народного возмущения и протеста» [17]. Изменение претерпевает не только образная специфика, традиционная тематика, но и музыкальная основа, на что указывает Б. Г. Ерзакович в связи с характеристикой творчества одного из виднейших акынов — Кенена Азербаева, участника восстания 1916 г.[18]

В 1917—1920 гг. в песенном творчестве наблюдается взаимовлияние революционной, пролетарской песни и песен казахской бедноты. Большое распространение среди казахов получают песни гражданской войны.

Новым явлением в музыкальном фольклоре стали молодежная массовая песня, возникшая в первые годы Советской власти, главным ее содержанием было обращение к молодежи, призыв быть активными строителями нового общества, неустанно учиться, добиваться раскрепощения женщины. В этих песнях происходит заметное изменение образного строя, а также стиха и мелодии. Таковы песни «Эйелдерге» («Женщинам»), «Жастар» («Молодежь») и др.[19] Новые значения стали приобретать слова «темірші» (кузнец), «еңбекші» (трудовой), «жұмысшы» (рабочий), теперь они уже не обозначали сугубо и только производственные понятия, но и социальные, а слова «таң» (заря), «күн» (день), «тұлпар» (легендарный конь) стали звучать как символы новой жизни.

Становление современного музыкального языка в этих песнях имеет свои особенности. Если в поэтике смело и непосредственно вводятся новые образно-смысловые элементы, трансформирующие поэтический строй, структуру стиха, то в напеве часто используются уже знакомые мелодические пласты. Многие песни

---

[17] Н. Смирнова. Казахская народная поэзия. Алма-Ата, 1967, стр. 14.

[18] См.: Б. Г. Ерзакович. Песенная культура казахского народа.

[19] См.: Казахские советские народные песни. Алма-Ата, 1959, № 37, 101.

20-х гг. имеют такую структуру: известная мелодия — новые стихи. Вспомним классический образец подобного плана, песню на стихи С. Сейфуллина «Жас қазақ марсельезасы» («Марсельеза молодого казаха»), исполнявшуюся на мотив революционной «Отречемся от старого мира» и получившую широкое хождение среди казахской молодежи. Или токмагамбетовская «Сауле», которая пелась на мотив народной песни «Дуние». Таких примеров найдется немало. Эта форма творчества была достаточно распространенной в музыкальном искусстве тех лет. Несомненно, здесь наблюдается явное проникновение элементов интонации русской песни, пользовавшейся исключительной популярностью среди казахов.

В обновлении музыкального языка, увеличении его выразительных средств немалую роль играли самодеятельно-концертные группы, ставшие ростками будущего национального театрального искусства. Наряду с исполнением замечательных образцов народного музыкального творчества они вводили в репертуар новые для казахской степи произведения, такие, как «Замучен тяжелой неволей», «Мы, кузнецы», «Марш Буденного», «Степь широкая» и др. Многие казахские поэты создавали свои песни в подражание вновь услышанным.

Таким образом, в песнетворчестве первых лет Советской власти происходит, с одной стороны, процесс становления и обновления идейно-тематического содержания на основе использования лучших традиций народного музыкального искусства, с другой — зарождение неизвестной ранее интонационно-мелодической попевки, складывавшейся под непосредственным влиянием песен революции и гражданской войны.

Поистине неисчерпаемо тематическое содержание песен последующих лет. Новая жизнь с ее успехами в созидательном труде — основа творчества. Широко и полнокровно раскрывается гигантский размах социалистического строительства и связанных с ним социальных преобразований, в корне изменивших прежние условия жизни и мировоззрение. Один из лейтмотивов — преданность делу Коммунистической партии, ее героической истории, ее настоящему. Много песен связано с именем основателя первого в мире социалисти-

ческого государства, вождя пролетариата В. И. Ленина. Во всей полноте впервые в тематику песен входит простой советский человек с присущими ему думами. Немало произведений, связанных с темой индустриализации страны и коллективизации. Часто звучит призыв к молодежи овладеть высотами социалистической культуры. Есть произведения, в которых воспевается социалистическое соревнование на производстве и колхозных полях. По-новому интерпретируется тема эмансипации женщины. Сами названия песен: «Кел қазақ, кедейлер» («Объединяйтесь, казахи-бедняки»), «Балхаш», «Сұңқарлар» («Соколы»), «Колхозшы» («Колхозник»), «Өндіріс» («Производство»), «Социалдық жарыс» («Социалистическое соревнование»), «Жастарға» («Молодежи») «Завод», «Машина», «Темірші» («Кузнец») и другие — говорят о тех огромных изменениях, которые происходили вокруг и которые представляли собой основу образно-смысловых модификаций и трансформаций в музыкально-поэтическом творчестве казахов.

Несколько слов об изменениях в языке самой песни. Общим и закономерным является смелое расширение и «раскрепощение» традиционных форм, и в этом отношении лучшими образцами являлись те песни, которые художественно сочетали в себе старые приемы песенного искусства с элементами новообразований в музыкальном складе-напеве, ладе, ритмике, форме. Теперь мелодия чаще всего бодрая, жизнерадостная, с однородным метроритмическим строем. В новых песнях меньше встречаются свойственные старинным произведениям припевные дополнения, прием расширения текста восклицаниями, сокращается употребление параллелизмов, средства образной выразительности становятся лаконичнее. Все внимание фиксируется на содержании.

Большое место в казахском советском песнетворчестве занимают произведения о Великой Отечественной войне. Они воспевают героя-воина, верного защитника своей Родины, героя трудового тыла, преданность советского народа своей социалистической Родине, Коммунистической партии, уверенность в своей правоте и волю к победе. Во многих из них — ненависть и презрение к врагу.
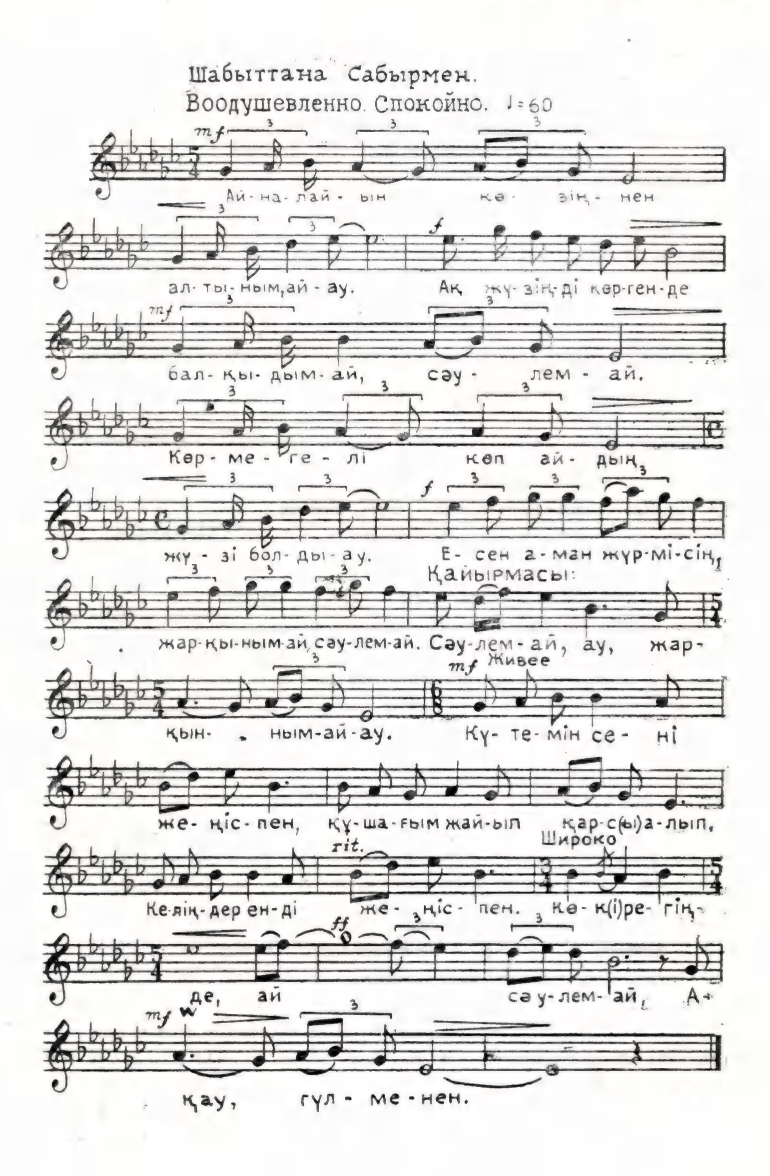
В создании военной исторической песни велика доля труда поэтов и композиторов-профессионалов, чьи произведения часто фольклоризировались. И в этот период создавались новые формы песенного творчества, которые в силу своих свойств гораздо быстрее и доходчивее позволяли доносить до широких масс глубину высказываемых чувств. В этом отношении особого внимания заслуживают песни-письма, песни-пожелания.

Песни-письма как бы продолжают традицию песен Абая, классическим образцом которой является знаменитое «Письмо Татьяны» (интерпретация отрывка из пушкинского «Евгения Онегина»). Широкое распространение получили и песни-плачи. Глубокая боль потерь и утрат рождала самые разнообразные их формы. То были песни қоштасу (прощание), жубату (утешение), көңіл-айту (песни-сообщения о смерти, соболезнования) и др. Возникнув в глубокой древности, песни-плачи, трансформируясь в новых социальных условиях, живут и по настоящее время. Своей жизненной основой, широким бытованием они свидетельствуют о национальной преемственности традиций казахского песенного творчества.

Иначе трансформировался сатирико-юмористический жанр. Острие идейного содержания таких произведений было направлено на гневное осуждение варварского нашествия.

В годы Великой Отечественной войны создавались и быстро распространялись фронтовые, партизанские песни. В условиях грозных лет часто переинтонировалась советская массовая песня, в том числе и казахская. Трепетно взволнованная мелодика многих военных произведений носит распевный характер, предопределяет развернутое дыхание. В качестве примера возьмем одну из замечательных лирических песен Великой Отечественной войны «Күтемін, саулем, жеңіспен» («Жду, милый, с победой»). Особенность ее — образный строй, который более близок к традиционному складу, яркая мелодическая основа и поэтический текст, проникнутый верой в победу.

Запись К. Темирбековой



Айналайын, көзіңнен, алтыным-ай,
Ақ жүзіңді көргенде балқыдым-ай,

Сәулем-ай.

Көрмегелі көп айдың жүзі болды-ау,
Есен-аман жүрмісің жарқыным-ай,

Сәулем-ай.

Сәулем-ай, жарқыным-ай-ау.

Қайырмасы: Күтемін сені жеңіспен,
Құшағым жайып қарсы алам.
Келіңдер енді жеңіспен,
Көкірегімде сәулем-ай.
А-хау, гүлменен-ау!

Милый мой, прекрасны твои глаза,
Как волнуюсь я, когда гляжу на красивое твое лицо,

О, милый!

Много-много дней прошло, а я все не вижу тебя,
Жив ли, здоров ли, дорогой?!

Припев: Милый светлячок мой,
Жду тебя с победой.
Встречу тебя с цветами,
Крепко обниму,
Отдохнешь на груди у меня,
милый.

А-хау!

Песни послевоенных лет отражают многообразие жизни Советского Казахстана. Как и все музыкальное наследие прошедших периодов, они в художественной форме передают историю народа, входящего в братскую семью социалистических республик.

Процесс становления песен нового быта можно проследить по истории собирательской практики музыкального фольклора республики. В связи с этим хотелось бы еще раз остановиться на некоторых материалах А. В. Затаевича, относящихся к истории его записей. Как известно, Александр Викторович в своей собирательской деятельности особый интерес проявлял к казахским народным песням нового быта. Они привле-

кали его образностью поэтического строя, в них он находил приметы изменений окружающей действительности, связанные с социальными преобразованиями, происходящими в жизни казахского народа. В записях А. В. Затаевича тех лет имеются произведения с новыми названиями, такие, как, например, «Еңбекшіл» («Трудовая»), «Жалау» («Флаг»), «Бесжылдық» («Пятилетка»), «Комсомол».

О том, какое значение придавал А. В. Затаевич записям песен нового быта, свидетельствует один из документов его архива. Из него мы узнаем о планах Александра Викторовича относительно предстоящей работы: «Доведя до выпуска в конце 1931 года свой труд «500 казахских песен и кюйев», я, в заботах о восполнении и достойном завершении своей капитальной работы о казахской народной музыке, поставил себе в дальнейшем задачей две цели, а именно: во-первых, собрать третий заключительный том казахских пьес и песен..., во-вторых, собрать, записать (а в дальнейшем и художественно обработать) казахские революционные песни и вообще песни нового быта, сложившиеся в разных уголках обширной республики...

Однако само собой разумеется, что для возможно более быстрого и широкого охвата потребного для данной работы материала мне необходимо будет лично посетить соответствующие местности Казахстана, в особенности же те, в которых скопляется большое количество учащейся молодежи, представляющей собой наивернейший и плодотворнейший контингент для изыскания данного рода...» [20].

Этот документ относится к периоду создания и подготовки Затаевичем третьего тома собраний казахских народных песен. О самом сборнике он говорит так: «Этот том приготовлен мною с особой значительностью, как заключительный и, вероятно, прощальный. Я посвящаю его творчеству того народа, у коего я, может быть, буду вспоминаем как фактический основоположник культурного собирательства музыкального фольклора» [21].

---

[20] Цит. по: В. П. Дернова. А. В. Затаевич и казахская народная музыка. Дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения. Л., 1961, стр. 338.

[21] Там же, стр. 340.

Богатство и новизна содержания песен разнообразно представлены в записях А. В. Затаевича, А. К. Жубанова, Б. Г. Ерзаковича, М. Т. Тулебаева, Л. А. Хамиди, Д. Д. Мацуцина и др. Во многих случаях, к сожалению, этот материал находится в личных фондах, разных архивах. Тем большую ценность приобретает музыкально-этнографический сборник «Казахские советские народные песни» (Алма-Ата, 1959), где собрано около 200 народных песен, созданных в советское время. Исторически оправданная классификация жанров, которую мы находим в книге, дает возможность проследить закономерности образования новых форм песнетворчества. Важную и очень интересную работу по собиранию образцов песенного наследия ведет фольклорный кабинет при Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы. В его фондах насчитывается большое количество записей, самых разнообразных как в музыкальном, так и в поэтическом отношении. Большую собирательскую работу ведет также отдел музыки Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова АН КазССР. В связи с проблемами изучения казахского народного музыкального творчества в качестве одной из первоочередных выдвигается сейчас задача научного обобщения имеющихся материалов, представляющих огромный интерес. Это в значительной степени помогло бы восполнить пробел, существующий в деле теоретического освоения широкого круга вопросов казахского советского народно-песенного наследия.

Глава вторая

НЕКОТОРЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ В ЛАДОВОМ РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСКОЙ ПЕСНИ

Новизна содержания, образная выразительность являются характерной особенностью поэтического языка казахского песенного творчества советского периода. Зарождение качественно иных и обновление уже сложившихся форм традиционного казахского песенного искусства в свою очередь оказало заметное влияние на развитие музыкально-стилистических особенностей. В процессе эволюции складывается круг музыкально-интонационных образований, которые составляют основу мелодической структуры казахской советской песни. Изучение вопроса ладовой организации как одного из формообразующих начал музыкального мышления и представляет собой настоящий раздел.

В многообразии интонационного богатства народных песен нашего времени, отличающихся большой выразительностью мелодической основы, оригинальностью ритмического строения, четкостью и ясностью формы, исключительная роль принадлежит ладу.

Ладовая организация советских народных песен казахов разнообразна. В них находят выражение, с одной стороны, типы, характеризующие основу традиционного казахского творчества во всем его многоплановом богатстве, с другой стороны, элементы интонационных оборотов, звучащих в произведениях социального протеста, песнях эпохи революции, гражданской войны, более позднего периода. На основе этого своеобразия рождалось новое в мелосе народных песен советских лет — его интонационном, ритмическом, ладовом строе.

Любопытную картину, раскрывающую эволюцию ладового мышления, представляет минор. В результате образования новых попевок, ярко проявляющихся в конце песен: квинтовых, октавных скачков, четкого метрического положения завершающего звука — исключительную роль приобретают отдельные ступени лада. Они несут на себе самые различные смысловые нагрузки.

В этих условиях наиболее ярко выступает VII ступень. Она свободно и активно участвует в каденционных оборотах. Если в песнях традиционного склада VII ступень обычно отстоит от устоя на тон, то в песнях нового быта она отстоит на полутон и в сфере выразительных возможностей несет иную нагрузку. В подобных случаях часто встречающийся натуральный минор, как одна из особенностей казахской традиционной песни, трансформируется в новую ладовую форму. И как результат этого развития, в песнях нового быта мы находим более настойчивые проявления гармонического минора, в котором VII ступень, будучи вводным звуком, своим полутоновым движением неизменно тяготеет в тонику лада. В старинных же песнях VII ступень выступает в натуральном виде. Активное проникновение гармонического минора — одно из ярких свидетельств элементов новообразований в ладовой структуре.

Примеры, связанные с видоизменениями II, III, VI ступеней лада, позволяют нам сделать не менее важные выводы. Так, III ступень часто выступает в качестве одной из разновидностей смены мажоро-минора. Одноименный мажоро-минор является одной из характерных черт традиционной песенной основы. Колебание III ступени еще чаще наблюдается в песнях нашего времени. В узкообъемных песнях более раннего происхождения терция имеет в большинстве случаев одно значение — значение «нейтральной» терции как интервала, среднего между минором и мажором; при небольшом интонационном вибрато происходит накопление в ту или иную сторону. Особенностью VI ступени является ее восходящее хроматическое движение, более часто встречающееся в верхней тесситуре песни.

Интересным свойством отличается II ступень лада, имеющая двоякое значение. В первом случае она выступает как обязательный признак фригийского наклонения в каденционном образовании — понижение II ступени в миноре с обязательным последующим ходом вниз, к завершающей тонике. В другом — II ступень выполняет иную интонационную нагрузку. Эта особенность ярко выступает при сопоставлении запева и припева, где происходит опевание II ступени в запеве в верхнем регистре, а в припеве, ближе к каденции, она выпускается. Подобное соотношение двух мелодических пластов, где II ступень играет своеобразную выразительную роль, выявляет ряд интересных закономерностей вообще в развитии казахского народно-песенного мелоса.

Эти замечания, пока частного характера, раскрывают богатую палитру выразительных возможностей ладообразования, которые составляют неповторимый колорит и основу интонационного сплава и отличают казахские народные песни нашего времени от песенных культур других народов.
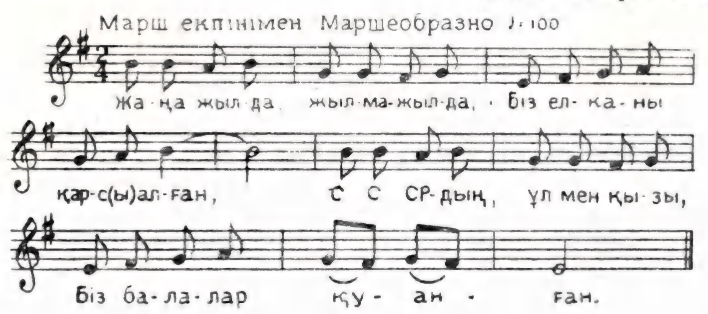
Основой ладовой организации советской казахской народной песни является старинная традиционная система диатонических, пентатонических, пентатоно-диатонических ладов (или так называемых неполных диатонических) с пропуском отдельных ступеней лада — IV, VII и изредка II ступени. Имеются хроматизированные лады с их естественным постепенным расширением и усложнением от простых, узкообъемных до сложных, развитых, с широким диапазоном.

Остановимся на часто встречающихся ладовых структурах в казахских народных советских песнях [22]. Так, минорный квинтовый лад является основой новогодней детской песни «Жаңа жылда» («Новый год») (112).
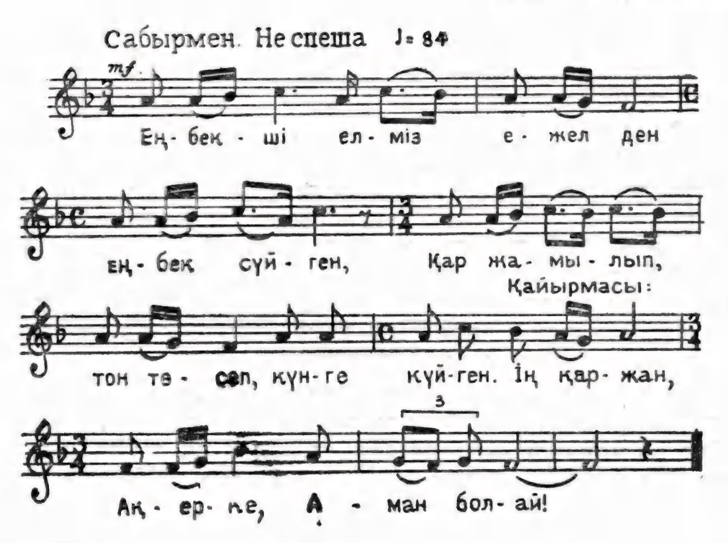
---

[22] Основным источником для теоретических выводов послужили нотные материалы из музыкально-этнографического сборника Б. Г. Ерзаковича и М. М. Ахметовой «Казахские советские народные песни» (Алма-Ата, 1959), а также наши записи, произведенные в 1958—1960 гг. В дальнейшем цифры в круглых скобках показывают порядковый номер песни в названном сборнике.

Запись Б. Ерзаковича



Мажорный лад с звукорядом в квинту встречаем в песне «Ақерке» (28):

Запись Б. Ерзаковича
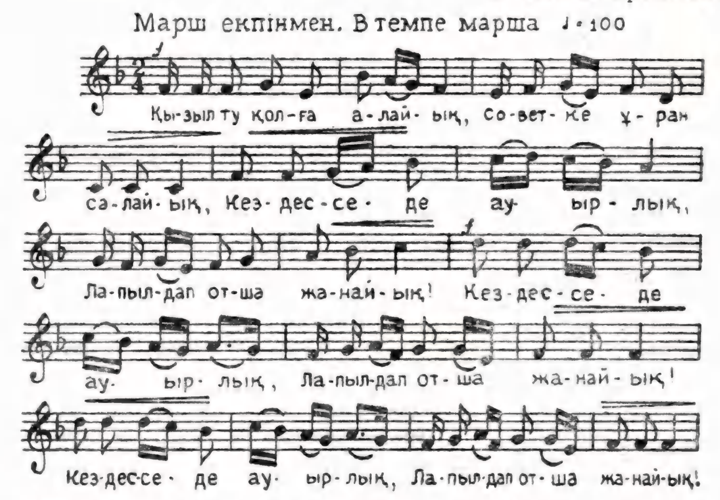


Узкообъемные звукоряды, как минорные, так и мажорные, в современном народно-песенном творчестве чаще всего составляют главную ладовую основу в напевах акынов, жырау, а также обрядовых, трудовых и детских песнях. Мелодии с небольшим объемом в первые годы Советской власти использовались и как кан-

ва для текста нового содержания. Примером подобного применения старинной народной песни с новым текстом является вышеуказанная «Ақерке».
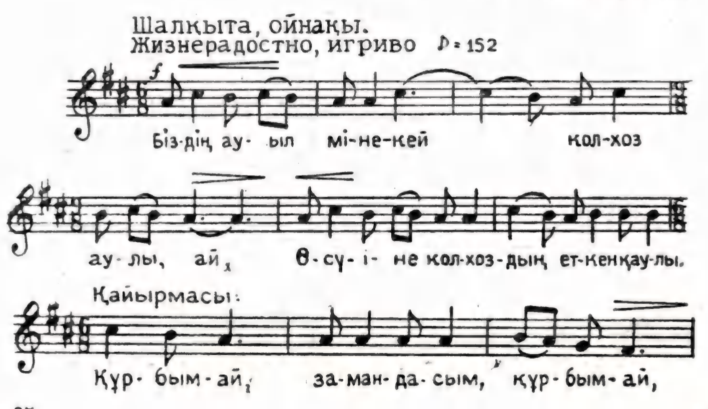
Лады с звукорядом в сексту составляют значительную часть современных народных песен. В них сохраняется традиционная устойчивость ладовой основы. Мажорный секстовый лад с вводным звуком имеется в песне «Аманкелді маршы» («Марш Амангельды») (16):
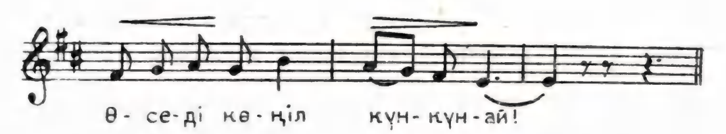
Запись Б. Ерзаковича



Дорийский лад (с высокой секстой) находим в мелодии песни «Құрбым-ай» («Ровесник мой») (59):

Запись Б. Ерзаковича



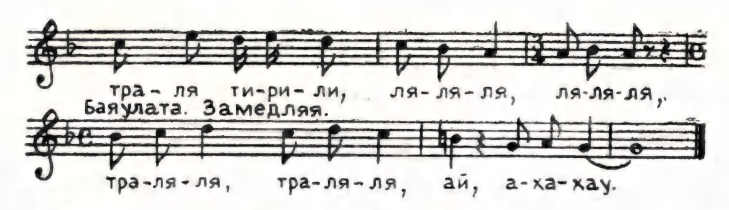


В некоторых песнях в объеме гексахорда при одной тонике обращает на себя внимание колебание III ступени (смена низкой и высокой терции). Примером является песня «Желдірме» (76). В ней в кадансовом разделе — как обычно и в старинной песне — происходит сопоставление III низкой ступени с высокой:

Запись Е. Брусиловского

Шалқыта, шарқынмен.
С большим подъемом и блеском ♩=152

Ем-бі-де мұ-най қаз-ған ең-бек
рын май-лы жер-дің қи-ып
е-рі, жұ-мыс-шы ба-луан бі-лек тұр-мыс бе-лі,
тү-сіп, Ді-ріл-деп мұ-най шап-шып шү-мек-шү-мек.
Мұ-най-ға жыл-жыл ба-рып там-шы-лай-ды,
Ө-нер-дің таң қал-дыр-ды бір қы-зы-ғы,
Мөл-тіл-деп шып-шып шық-қан маң-дай те-рі,
Бой-ла-тып жер ас-ты-нан сал-ған бұр-ғы,
Ұс-та-ра қол-да-рын-да бір-бір кү-рек,
Мұ-най-ға сом бал-ға-мен ба-рам де-се,
Ал-мас-тай ти-ген же-рін ке-те-д(і)і-
Қа-ғы-сып жол бер-мей-ді қы-зыл құ-
реп, хау! Та-мы-
мы, хау! Мұ-най-ға сом бал-ға-мен ба-рам
де-се, қа-ғы-сып жол бер-мей-ді қы-зыл құ-мы.
Қайырмасы:
Тра-ля ти-ри-ли, тра-ля ти-ри-ли,



Пример минорного лада с фригийским наклонением представляет песня «Шойын жол» («Железная дорога») (84):

Запись Б. Ерзаковича

Шалқыта. Воодушевленно. ♩ = 88

Жылдам. Быстро.

А! Шой-ын жол-мен жор-ға-лап,
Ба-сып ө-зып жүйт-ки-ді,

Доң-ға-ла-ғы доң-ға-лап, А-қ(ы)рып по-езд а-са-ды.
Шық-қан-дай тұл-пар бәй-гі-ге Тас-қын-дап күй та-са-ды.
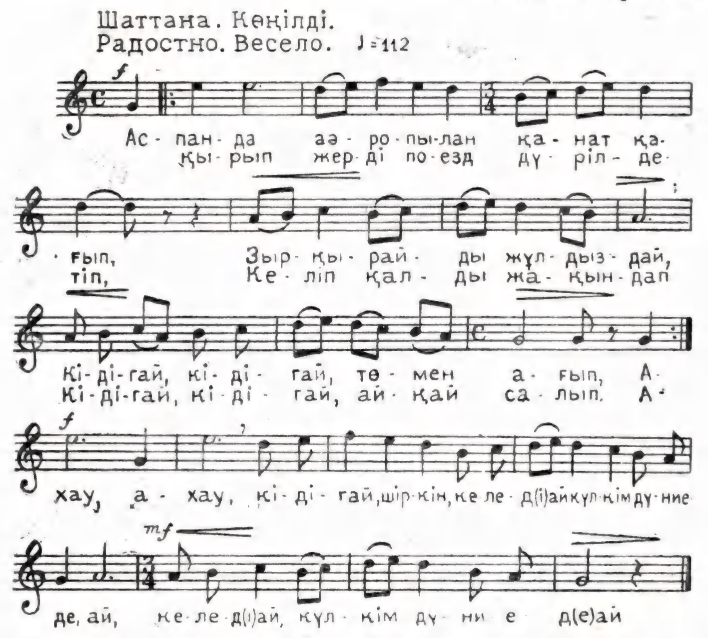
Ба-тыс пе-нен шы-ғыс-қа, Құс-тай ұш-қан по-ез-дар,
Ұ-лан бай-тақай-ма-ғым, Кол-хоз-дың ал-тын аң-ға-ры,

Шөл-ді, құм-ды ба-са-ды. Те-ңіз-дер-ден, тау-лар-дан,
Ас-қар-лы сұ-лу тау-ла-ры. Құс-тай ұш-қан по-ез-ды,

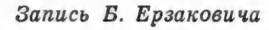
Шөл-ден, көл-ден, құм-дар-дан. Құ-шақ-пен қар-сы а-
Баяулата. Замедляя...
ла-ды, а-а- ай!
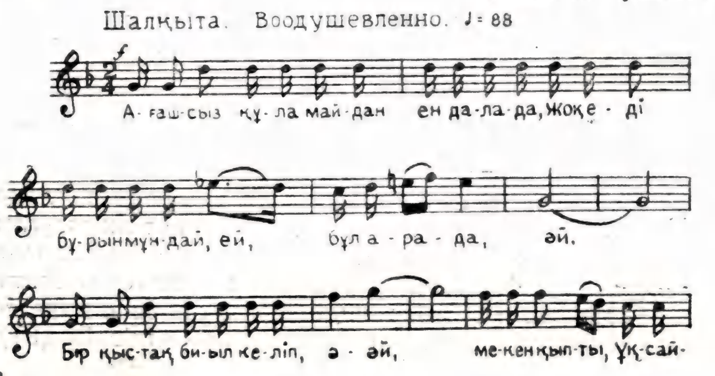
Интересную картину интенсивного процесса ладовых отклонений в мелодиях, что обогащает их выразительные возможности, мы находим в песнях с диапазоном в септиму. Образцом внутреннего взаимопроникновения эолийского и миксолидийского ладов в виде секундовой переменности служит песня «Кідігай» (87):
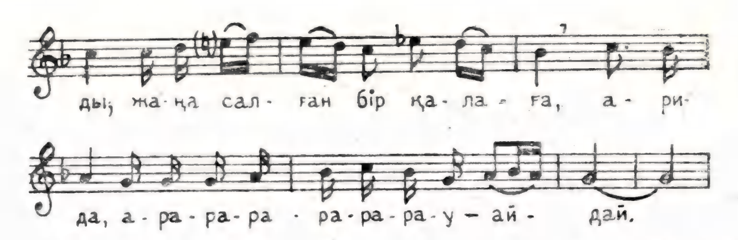
Запись Б. Ерзаковича



Ладовые отклонения путем хроматизации отдельных ступеней при сохранении одной общей тоники отмечаются в мелодии песни «Колхозшы» («Колхозник») (54). Переливы тонов VI ступени придают двоякую окраску минорному ладу — дорийскую и эолийскую:


Запись Б. Ерзаковича





Семиступенный минор с элементами фригийского наклонения в кадансовых разделах встречается в песне «Екпінді мен жалқау» («Ударник и лодырь») (92):

Запись Б. Ерзаковича

Жылдам. Быстро. ♩= 138

f Екпінді. Ударник.

Жал қау лық-тан жүрген қа-лып, е - рі - ніп,

Түс- ке дей- ін жа- ту-ш(ы)е-дің ке- рі-ліп,

Ең-бек-к(е)өл-шеп жұрт ү- ле-сін бөл-ген-де, әй,

Ен- ді қал- ды іш- кі сы-рың кө- рі - ніп,
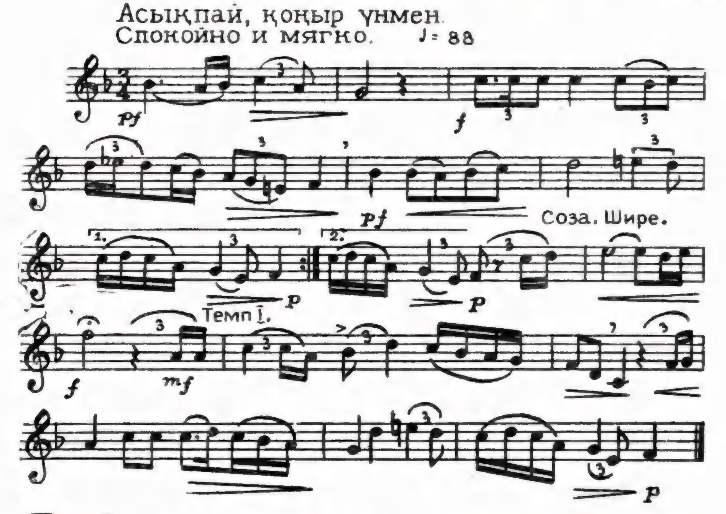
кө- рі - ніп.

mf Жалқау.

Жан-ды ба-ғып жай өт-кіз-дім жа-зым ды, Жат-қан күнім кі-ніш- ке-ге жа-зыл-ды, Ар-қа сүй-еп ер-ке- лік қып жү-ріп ем, А - ғай-ын ғой кө-те- рер деп на-зым-ды, на-зым-ды.

В мажорных ладах с диапазоном в септиму наиболее характерным ладовым взаимопроникновением является смена миксолидийского ионийским. Примером служит песня «Бэлду» (21):

Запись А. Затаевича
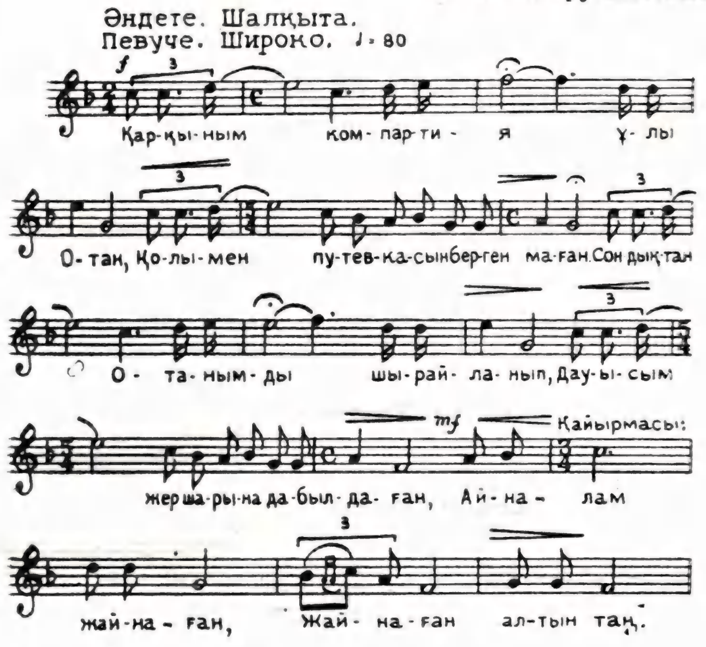


Подобного типа лады можно считать ладами с обиходным звукорядом. В них происходит повышение VII ступени в нижней октаве при сохранении малой септимы в верхней.

Разнообразное и творческое осмысление мажороминорных (хроматизированных) ладовых образований наблюдается в песнях с еще большим звуковым объемом. Так, восьмиступенные лады вбирают в себя наиболее характерные особенности казахской мелодики. Здесь полно и широко раскрывается богатейшее разнообразие ладовых типов, составляющих основу традиционного народного песенного творчества. В песнях советского периода они получают дальнейшее развитие.
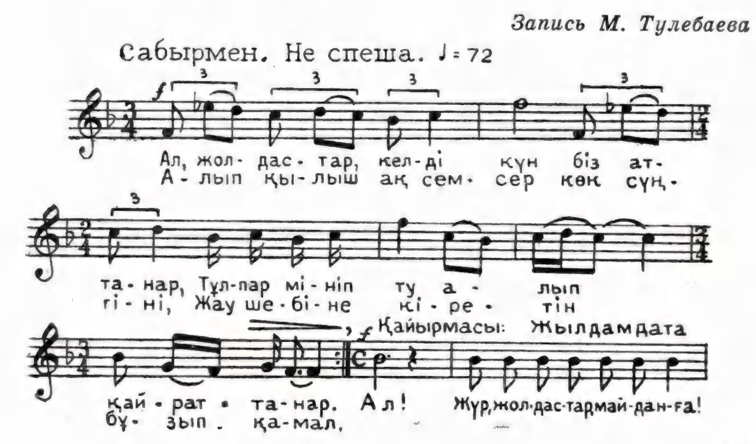
В октавных ладах весьма распространенными видами являются ионийский, миксолидийский. Ионийский лад, встречаемый в старинных народных мелодиях, в песнях советского периода также занимает большое место. Примером может служить песня «Паровоз» (85):

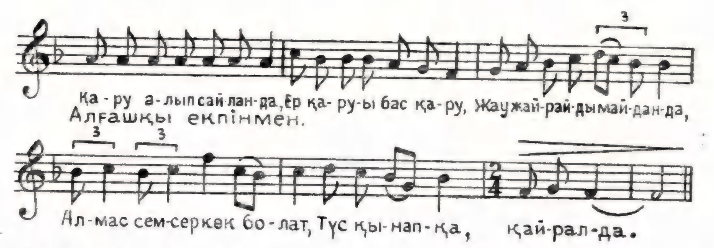
Запись Е. Брусиловского



Миксолидийский лад является основой песен «Желдірме» (74) и «Жүр, жолдастар, майданға» («Идемте, товарищи, на фронт») (123):

Запись М. Тулебаева





Образцом октавной мелодии с обиходным звукорядом, или объединения миксолидийского и ионийского ладов, может служить песня «Жаса, жалшы» («Здравствуй, батрак») (10). В ней особо ярко выявляется ладовый строй в запеве:

Запись А. Затаевича

Көтеріңкі. Возвышенно ♩ = 84

Ке-дей-лер а-ла ал-май жүр-ген а-қ(ы)бай-дан, Еш нәр-се ен-д(і)ре ал-май „ақ құ-дай-дан," ай. А-қым-//Ай. А-нам Ле-нин е-міз-
ды а- лып бер деп а-рыз бер-се, Тө-ре-лер тың-да-май-тын а-қы-рай-ған,

mf Живее.

ген, түр-лі же-міс же-гіз-ген, же-тім же-сір на-шар-ды, ер-ке-лет-кен не-гіз-бен. А-хау!

Айқын, нақтай. Отчеканивая ритм.
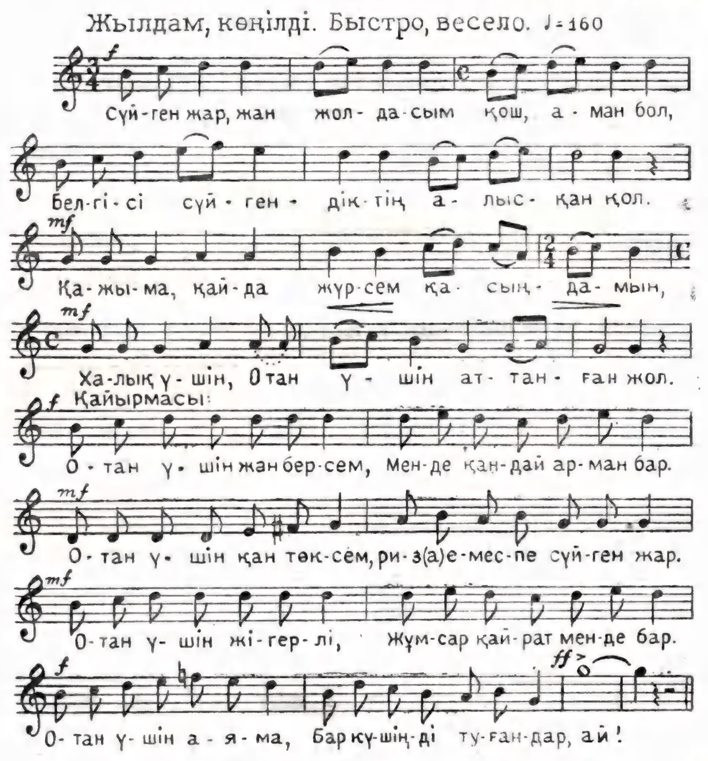
Жа-са, жал-шы! Жа-са мал-шы ба-ты-рак! Пар-ти-я-ның і-ші-нен ал-шы о-рын, ай!

Домбра

А!

Примером миксолидийского лада с элементами ионийского (заметного в припеве), с октавным скачком вверх в конце запева, служит песня «Отан үшін» («За Родину») (127). Этот скачок — несомненный признак влияния на мелодику казахских советских народных песен мелоса других народов, в особенности русского.
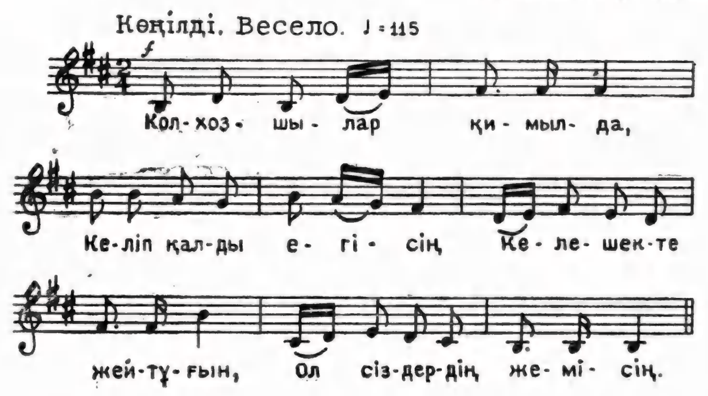
Запись М. Тулебаева



Большое своеобразие представляют собой минорные октавные лады. В них наиболее стойко сохраняются ладовые структуры, традиционные для старинного мелоса. Необходимо особо отметить роль VII ступени. В мажорных октавных ладах она опевает непосредственно со II ступенью тонику, образуя следующую схему каданса: II—VII—I. В миноре же — чаще всего на расстоянии, сохраняя при этом натуральный строй.
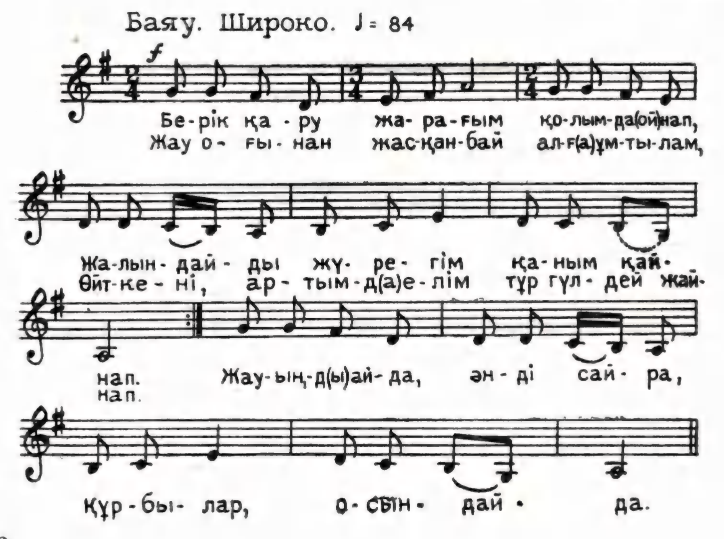
Наиболее распространенным октавным минорным ладом является эолийский. В этом ладу звучит песня «Колхозшылар» («Колхозники») (64):

Запись Б. Ерзаковича
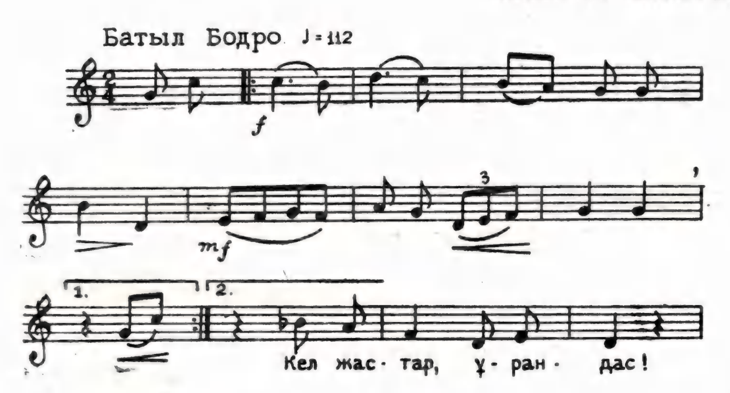


Более сложный вид эолийского лада с дорийской секстой, с вводным (пониженным) тоном к тонике, часто встречаемый и в старинном песенном творчестве, служит основой песни «Жауыңды айда» («Изгоняйте врага») (140):

Запись Б. Ерзаковича
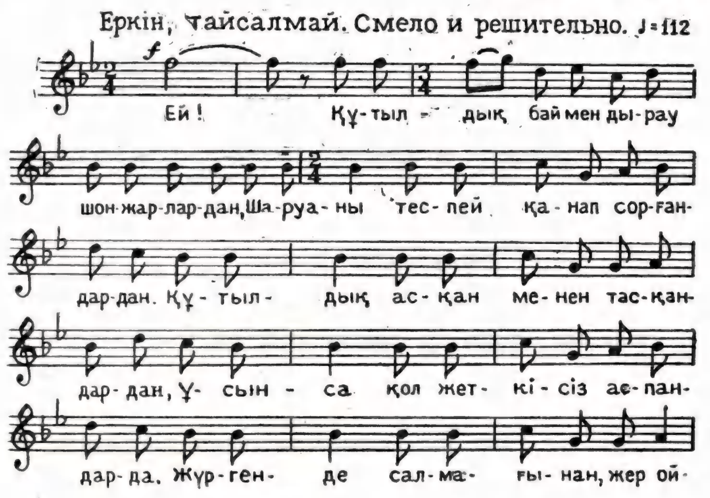


Большой интерес представляют минорные хроматизированные лады. В них благодаря изменению отдельных ступеней происходит смена ладообразования. Образцом перехода дорийского лада в эолийский является песня «Жастар әні» («Песня молодежи») (100):
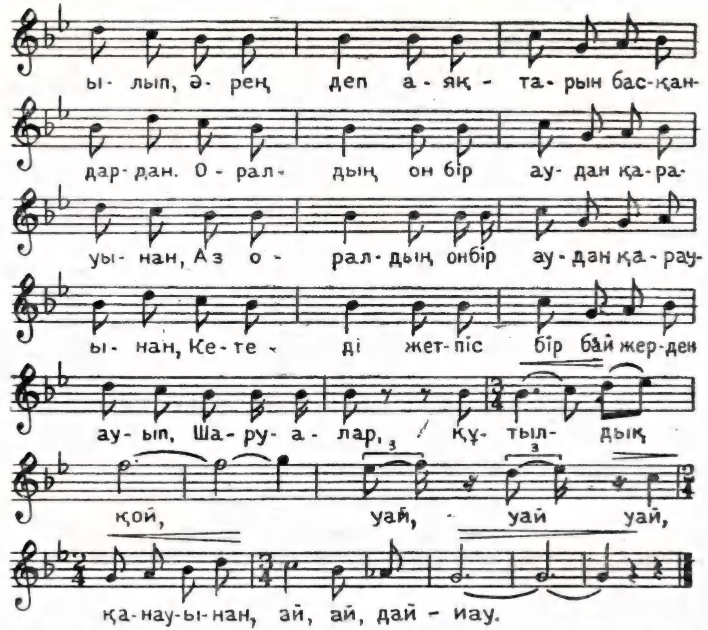
Запись А. Затаевича



Эолийский лад с фригийским окончанием можно проследить в песне «Құтылдық» («Избавились») (23):
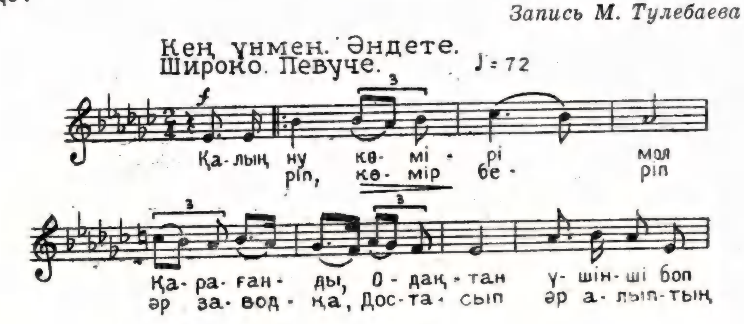
Запись Д. Мацуцина
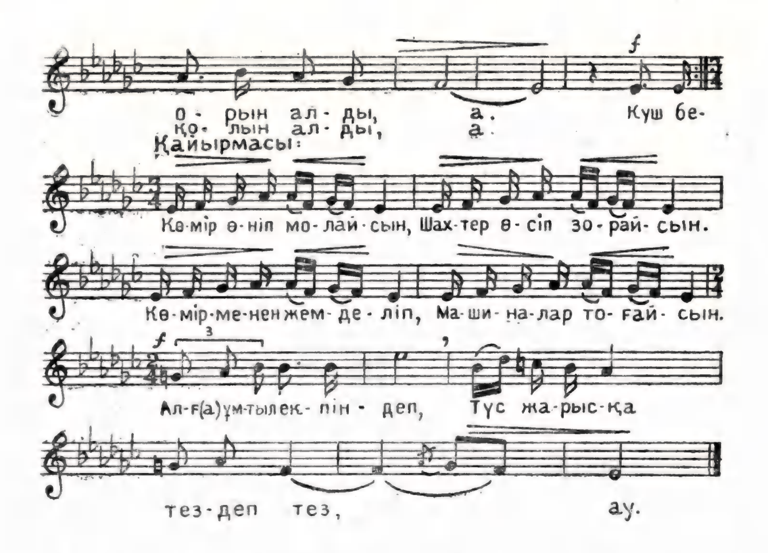




Особое место занимают переменные, одноименные лады, связанные с изменением (колебанием) терции лада. Следует отметить, что подобное внутриладовое изменение чаще всего происходит в конце песни. Этот же принцип сохраняется и в минорных ладах со второй низкой ступенью. Примером ладовых «сцеплений» служит песня «Караганда» (71). В ней при сохранении одной тоники происходит смена дорийского лада эолийским в восходящем движении в начале песни и сопоставление одноименного мажороминора в конце:

Запись М. Тулебаева





Несомненно, все это тонко передает мягкие ладовые взаимопереходы и игру различных световых переливов, представляющих одну из форм выразительных возможностей казахской мелодики.

Важную особенность в ладовом образовании казахских советских песен являют собой неполные диатонические лады [23] — переходная ступень от узкообъемных к широкообъемным. Они могут рассматриваться и как пентатонно-диатонические, структура которых часто характеризуется тем, что остов пентатонного звукоряда в объеме октавы обрастает сверху или снизу диатоническими тетрахордами, пентахордами. Исключительную разновидность этого явления представляют неполные октавные лады с пропуском диатонических звуков IV, VII ступеней, иногда VI и в редких случаях II ступени. К ним можно отнести следующие виды.

Неполный мажорный лад без IV ступени. Этот лад находим в песне «Колхоз әні» («Колхозная песня») (63):

---

[23] Впервые это положение разбирается нами в исследовании песенного творчества казахов Семиречья. См.: К. Темирбекова. Песенное творчество казахов Семиречья. Автореф. канд. дисс. М., 1966.

Запись Б. Ерзаковича

Шаттана. Радостно. ♩ = 116

Мә-де-ни-ет ор-на- ған кол-хоз е- лім,
Ұ-лы пар-тия ха-лық-ты ту-ра бас- тап,

Өр-кен-де-ген өн-ді- ріс. о, шір-кін, тас-қын ке-нім,
Та-ту-лық, дос-тық, шат-тық о, шір-кін, арт-ты се-нім,

Қайырмасы
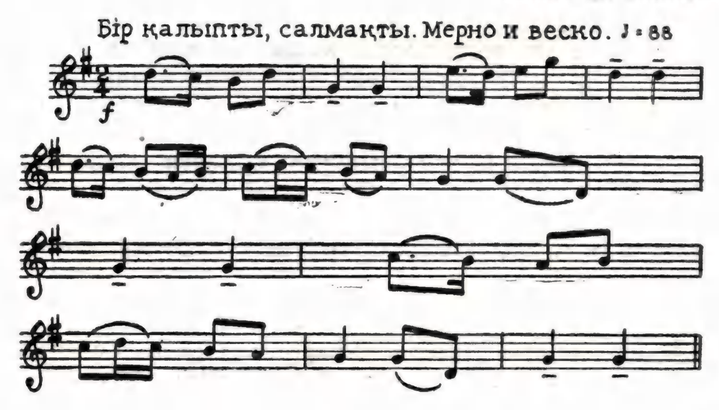
а-ри-да-да-да-ри-да, ай, ай. Кол-хоз е-
а-ри-да-да-да-ри-да,

лім, Шал-қар кө-лім, А-ла-тау, түс-тен кей-ін, ау,

Са-мал-дап со-ғар же-лің, Ә-ри-дай, дай, ә-ри-дай-ай.
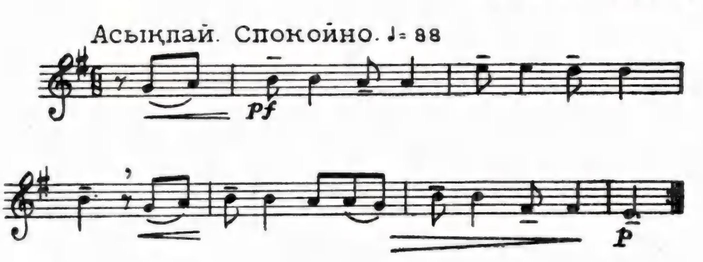
Тот же лад, но с пропуском VII ступени и с субквартой мы встречаем в песне «Жолбасшы» («Руководитель») (114):

Запись А. Затаевича
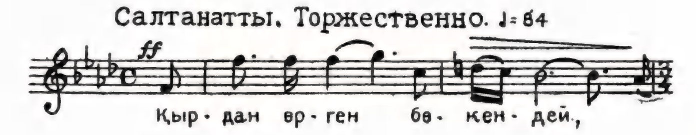


Редко встречаемый неполный мажорный лад без VI ступени наблюдаем в песне «Мэз» («Рад») (18):

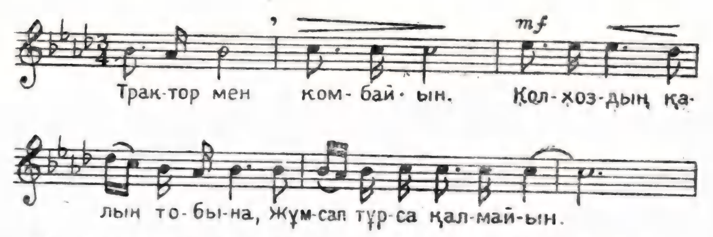
Запись А. Затаевича



Семиступенные, как указывалось выше, и октавные лады, с их самыми различными видоизменениями, составляют главный пласт и основной объем звукоряда современных казахских народных песен и широко используются в различных жанрах песенного творчества. В ряде случаев звукоряды их бывают расширены как вниз, так и вверх и связаны с восклицаниями на верхней ноте, кульминационными взлетами, глиссандирующими подходами и спусками на цезурах с последующим внутренним поступенным заполнением, с каденционными завершениями — опеванием нижней тоники.

Основными видами расширенных ладов более октавы являются десятиступенные лады минора и мажора. Изменение отдельных ступеней, приводящее к смене одного лада другим, происходит по тому же принципу, что мы наблюдаем при рассмотрении октавных ладов и ладов с неполным звукорядом. Наиболее выразительным примером расширенного девятиступенного эолийского лада с элементами дорийского служит песня «Қырдан өрген бөкендей» («Как антилопы, поднимающиеся по хребту») (65). В ней сопоставление дорийского лада с эолийским появляется в самом начале песни. Повышение VI ступени в миноре в начале песни, пожалуй, не менее характерно, чем II низкой в конце:





В казахских старинных песнях ионийский лад встречается не так часто. В советских же народных песнях он является одним из главных формообразующих начал. Ярким примером является песня «Өсеміз» («Растем») (145), где основой служит девятиступенный ионийский лад с вводным звуком к тонике:

Запись Б. Ерзаковича

Жылдам. Шаттана. Быстро. Радостно. ♩ = 88

Қол-хоз-дың ұ-лан бай-тақ да-ла-
Қо-сы-лып кол-хоз жа-сы ән са-

сын-да, Шал-қы-ған өн-ді-ріс-тің, ай,
ла-мыз, Жай-на-ған ұл(ы)ең-бек-тің, ай,

mf Жылдамдата

са-ла-сын-да. Ай! Гүл-ден-ді
а-ра-сын-да. Ай! Көр-кейт-кен

тұр-мы-сы-мыз, Ө-ну-де
Ең-бек е-лін. Жа-са-сын,
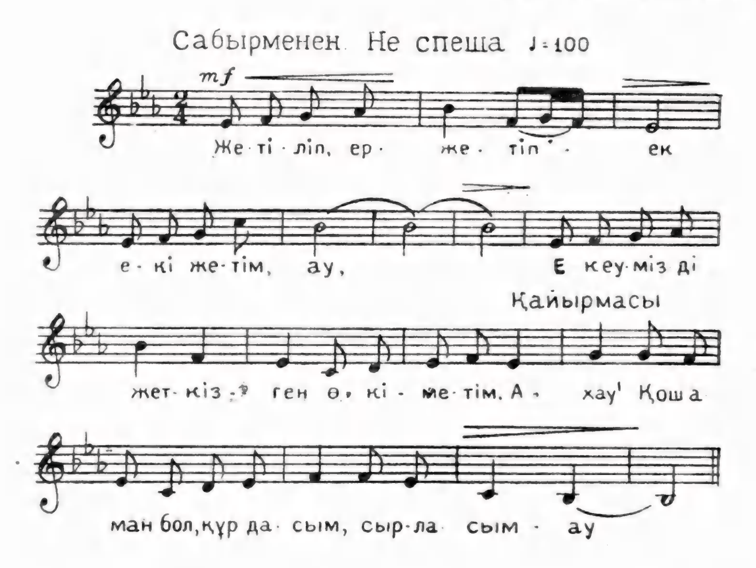
жұ-мы-сы-мыз, сон-дық-тан шат-тық ө-мір, ай,
ұ-лы пар-тия! Күн-сай-ын, бұ-дан да Ү-деп

Баяулата

Шыр-қа-та-мыз. Ай!
біз ө-се-міз. Ай!
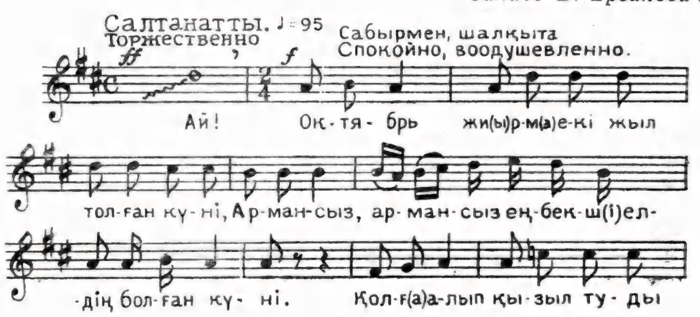
Не менее распространенными мажорными ладами с звукорядом в нону являются миксолидийский, ионийско-миксолидийский. Песня «Сүйгенім-ай» («Ах, моя любимая») (132) представляет образец миксолидийского лада:
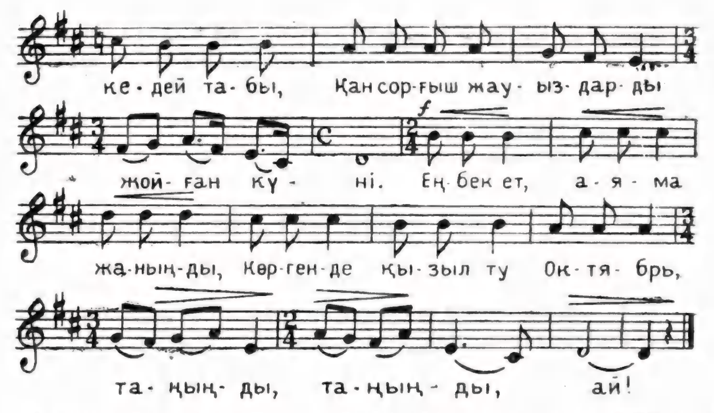
Запись Б. Ерзаковича



На сочетании ионийского и миксолидийского ладов основана мелодия песни «Октябрь» (169):
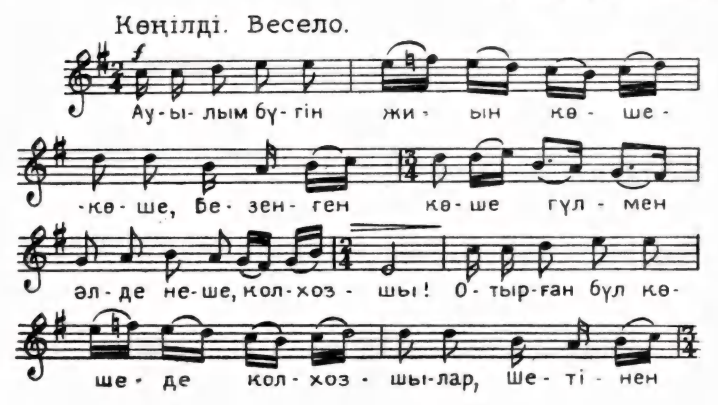
Запись Б. Ерзаковича
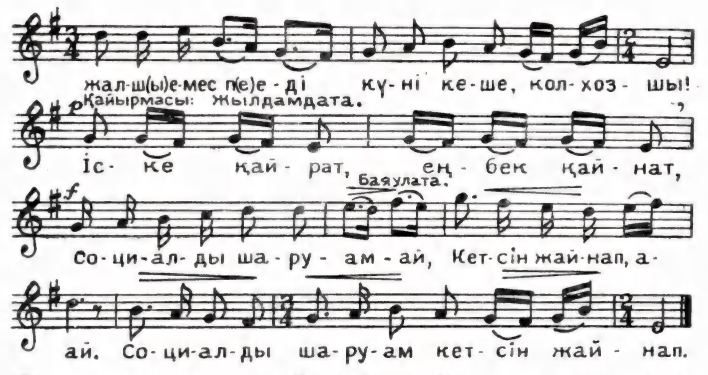




Расширенные лады мажора и минора до децимы и более также имеют свое распространение в песенном творчестве советского периода и связаны с увеличением объема звукоряда сверх октавы. Эти лады весьма интересны своим строением. В них наблюдается видоизменение отдельных ступеней в верхнем регистре, т. е. в том объеме звукоряда, который выходит за пределы основного октавного остова. Так, в приводимых нами примерах происходит изменение II и III ступеней через октаву. Первый случай мы находим в песне «Іске қайрат» («Упорнее в работе») (56), где II низкая ступень в верхнем регистре характерна для первой части:


Запись Б. Ерзаковича

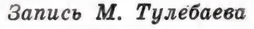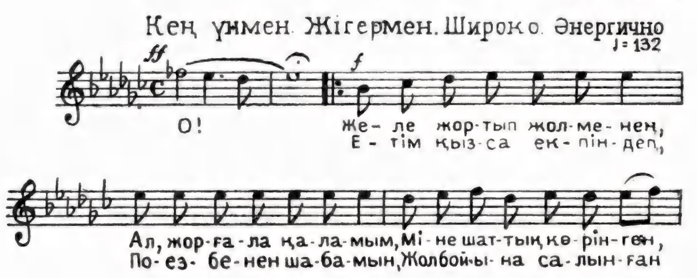




Этот незначительный «световой» контраст привносит своеобразный колорит в песню. Равновесие эолийского лада устанавливается только в конце.

Минор с фригийским наклонением в верхней тесситуре является зеркальным отражением элементов устоявшихся форм ладообразования в иной сфере — в сфере начального интонационного развития. Приводимый случай — редкое явление в казахском песенном творчестве вообще.

Другой пример — колебание III ступени через октаву — встречаем в песне «Машина» (77). В ней основным ладом является миксолидийский. Изменение III ступени в верхнем регистре создает предпосылку для образования переменного лада. В результате получается весьма интересное ладовое «сцепление»: миксолидийский, явно выраженный в остове песни, в диапазоне октавы и расцвеченный ладовым переливом (переменностью) в той части песни, где она выходит за пределы октавного звукоряда:


Запись М. Тулебаева



Се-ні қол-ға а-ла-мын. Жү-ре-гім-нен жыр шың-са
Бә-рі көр-кем қа-ла-ның, Ай-ма-ғы-ма көз сал-сам,

Жар-қы-рай-мын жа-на-мын, Өн-ді-ріс-ті жырқы-лып
Ә- де-м(і)ә-сер а па-мын, А-нау көл-бепшаң-қы-ған

Қайырмасы:

Ә- де-м(і)ән-ге са-ла-мын. Ал-тын кү-міс қа-қыр-ған,
Кас-пи, Бал-хаш, А-ра-лым.
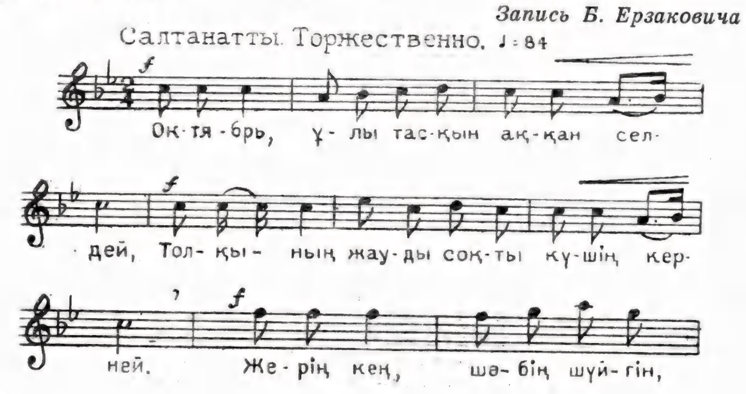
Рид-дер, Ал-тай, О-ра-лым, Төк-кен кө-мір тон-на-лап
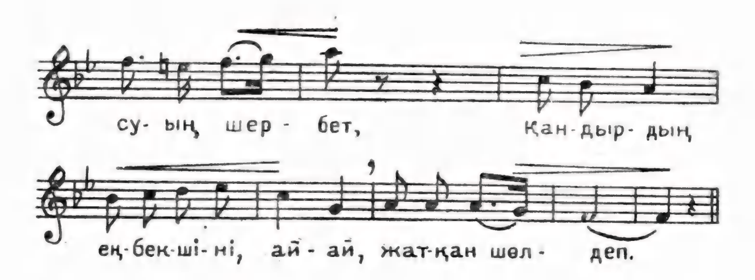
Қа-ра-ған-ды ба-за-

-рым – ау.

Расширенный десятиступенный лад с сопоставлением ионийского и миксолидийского находим в песне «Октябрь» (168):

Запись Б. Ерзаковича





Примером расширения лада до двенадцатиступенного служит песня «Қуанамын» («Радуюсь») (155). Основу ее представляет смена эолийского лада дорийским с незаполненным верхним звукорядом и двойными скачками в конце:

Запись Е. Брусиловского

Көңілді. Радостно.

mf

Ақ-қу-дай ай-дын көл- де сы- ла- на-
Ба-қыт-тың бақ-ша-сын - да бұл - бұл- дай-

мын, Түр-ле- нем то-ты құс-тай бұ- ра- ла-
мын, Шыр-қа- тып ұ - лы той- да ән са - ла-

1. 2.

мын,ах-ха бұ- ра-ла-мын, ай! ай, ах- ха,
мын. Ах-ха ән са-ла-мын,

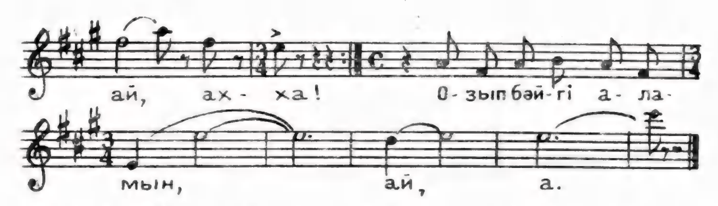
mf

ән са-ла- мын, ай. А! Мұң-сыз өс-кен ба-ла-

мын,Шат-тық ән- ге са-ла-мын, Ба-бын-да-ғы жүй-рік-

тей, А- шы-лып тұр маң – дай- ым - ай,

О–зып бәй-гі а- ла-мын ай, О- зып бәй-гі а- ла- мын,
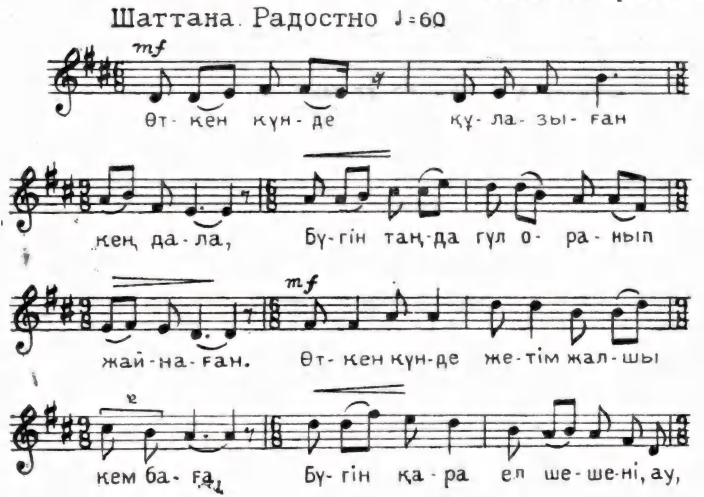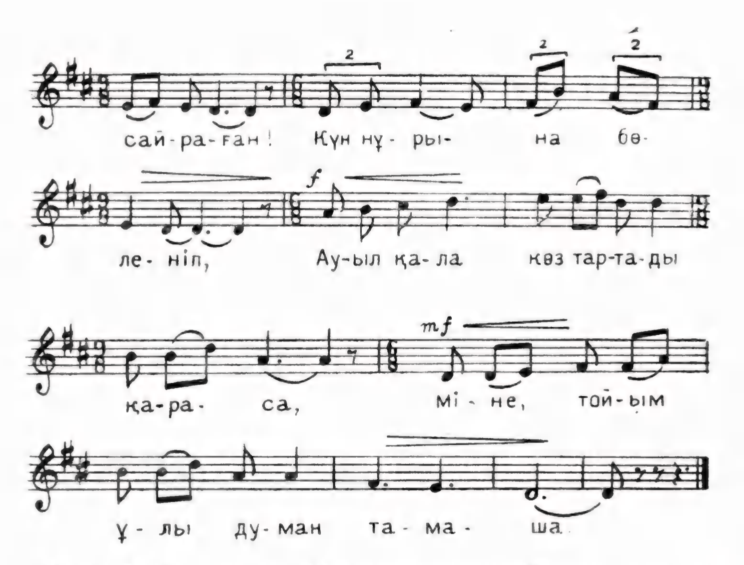


Песня «Қуанамын», с большим диапазоном и развитым интонационно-мелодическим строем, продолжает лучшие традиции широкораспевного стиля казахских старинных песен.

Рассматривая особенности ладообразования песен, нельзя не отметить в них и наличия пентатонных ладов. К сожалению, в казахской музыкальной фольклористике существует неправильный взгляд на данный вопрос. Мнение об отсутствии пентатоники в казахской народной музыке, высказанное еще А. В. Затаевичем в 20-х гг. и бытующее до сих пор, на наш взгляд, несостоятельно.

Сами песни с пентатонной основой служат опровержением этого утверждения. Наиболее характерной структурой пентатонных ладов в советских казахских народных песнях является мажорная пентатоника в объеме октавы. Ее мы находим в песне «Тамаша» («Прекрасно») (147):

Запись Б. Ерзаковича
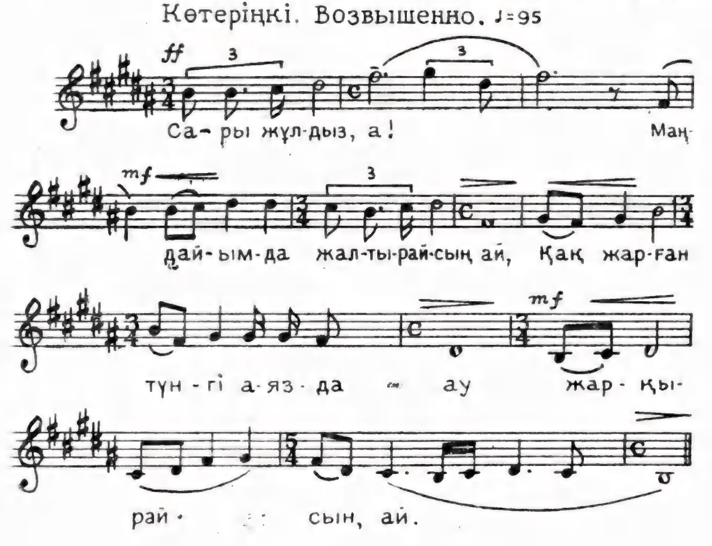




Случай большого объема мажорной пентатоники, расширенного неполным пентахордом в верхнем регистре, встречаем в песне «Сары жұлдыз» («Золотая звезда») (139):

Запись М. Тулебаева

Көтеріңкі. Возвышенно. ♩=95



Как видим, пентатоника также является одним из элементов формообразования ладовой основы казахской народной песни.

Итак, в казахских советских народных песнях получают развитие основные ладомелодические образования казахской старинной традиционной песенной культуры. В то же время в них зарождались и крепли новые элементы, способствовавшие обогащению и расширению интонационной сферы выразительных возможностей.

Интенсивное развитие искусства акынов, народных певцов, художественной самодеятельности, уже не говоря о небывалом взлете профессионально-музыкального искусства, создало предпосылки для подлинного расцвета песенного творчества, являющегося составной частью духовной культуры народа. Именно в глубинных процессах стилистического взаимообмена убедительно проявилась утверждающая сила и жизнеспособность основ богатого народного музыкально-поэтического наследия.

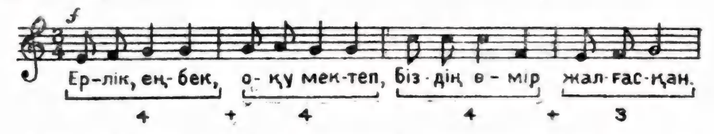
Глава третья

РИТМИКА

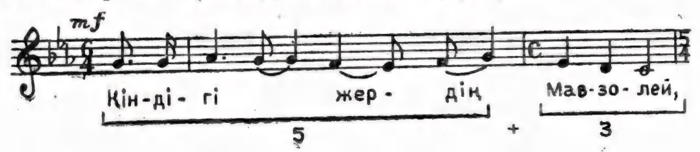
Ритмика казахских советских народных песен рассматривается в двуедином процессе становления поэтического и музыкального языка. В основе стихосложения исследуемой формы лежит тот же принцип, что и в традиционном казахском поэтическом тексте.

Текстовой основой народных песен являются стихи хореического строения, имеющие семь, восемь и одиннадцать слогов в строке. При этом часто за восьмислоговой строкой следует семислоговая. Восьмислоговая делится на 4+4 слога, а последующая на 4+3.

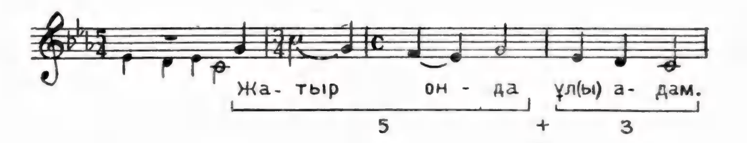
Примером [24] служит песня «Жарыста» («В соревновании») (97):



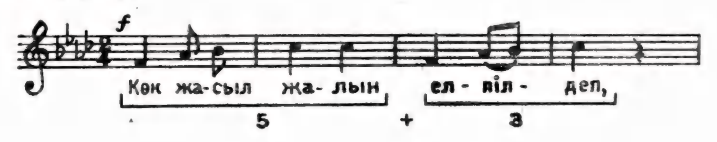
Второй вид восьмисложной строчки связан с делением ее на 5 (3+2)+3 слога, а деление последующей остается прежним. Этот вид обнаруживается в песне «Ленин күніне» («Ко дню Ленина») (53):

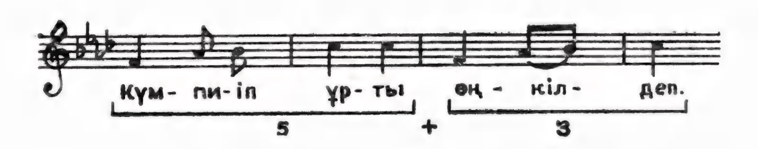


[24] Из-за фрагментарности примеров темповые обозначения не приводим.

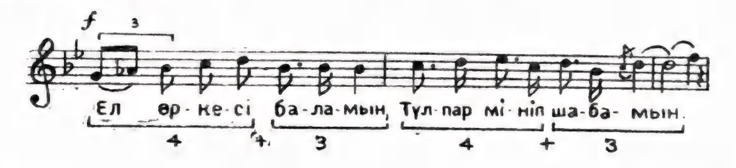


Третий вид, когда две восьмислоговые строки делятся по принципу 5+3, как в песне «Темірші» («Кузнец») (79):

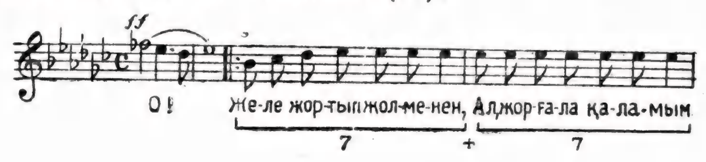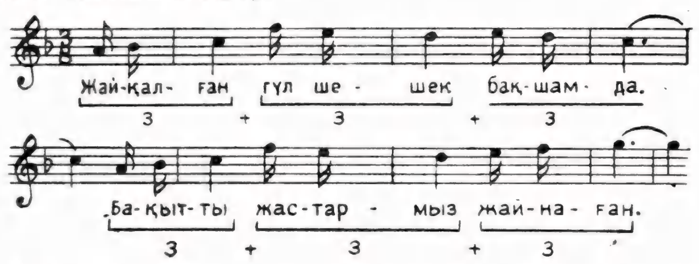




Деление семисложной строки встречается в следующих двух видах. Первый, как в песне «Отанның кегін аламыз» («Отомстим за Отчизну») (128), связан с делением на 4+3 слога:



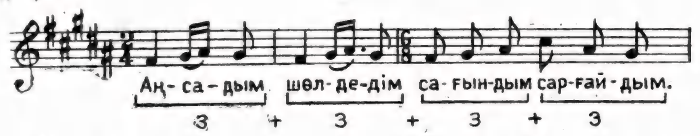
Второй — неделимая семисложная строка, с характерным ровным, ритмическим движением и удлинением заключительного слога, что типично для терме, как, например, в песне «Машина» (77):



Наряду с рассмотренными выше в казахских народных песнях встречаются девятисложные, шестисложные стиховые строки. Последние используются главным образом в припевах. Пример девятисложной строки, состоящей из трех слоговых групп, наблюдаем в песне «Жайқалған гүл шешек бақшамда» («Колышатся цветы в саду»):
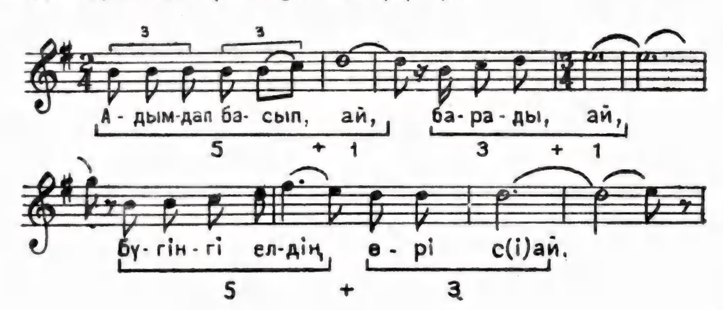


Шестисложная строка из двух слоговых групп служит основой припева песни «Аңсадым» («Жажду»):
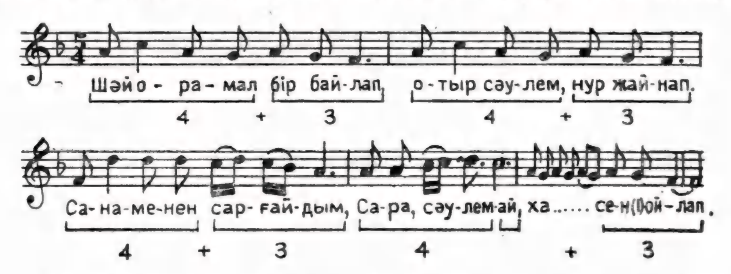


Семи-, восьми-, девяти- и одиннадцатисложные строки в советских казахских песнях, как и в старинных народных, расширяются часто за счет введения припевных слов и слогов.
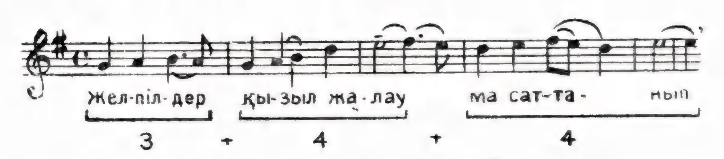
Наиболее употребительны расширения первой восьмисложной строки, что происходит за счет добавления односложного припева в середине и конце, как в песне «Адымдап бас» («Шире шаг») (47):
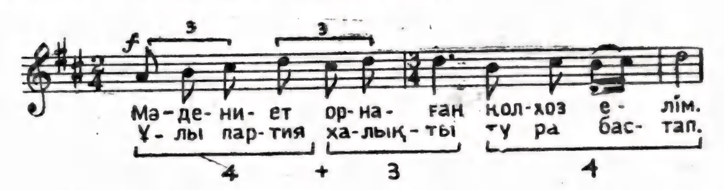


Примером расширения семисложной строки в конце припева, состоящего из четырех и трех слогов, является рефрен песни «Сенi ойлап» («Думая о тебе»):
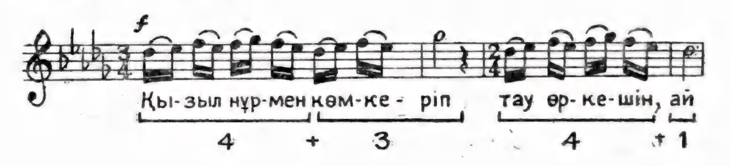


Одиннадцатисложная строчка встречается в казахских народных песнях в трех видах. Первый вид — деление ее на 3+4+4 слога — находим в песне «Қызыл жалау» («Красное знамя») (22):
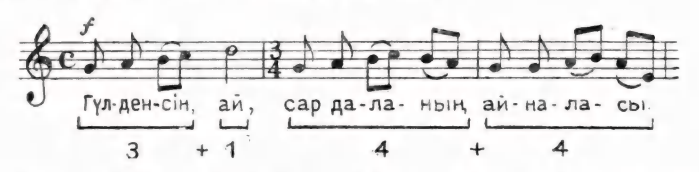


Второй вид одиннадцатисложной строчки — деление ее на 4+3+4 слога — лежит в основе песни «Колхоз əнi» («Колхозная песня») (63):
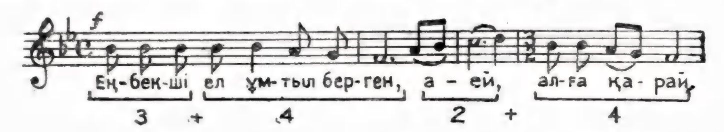


Третий вид возникает на основе неделимого семисложника и четырех слогов в конце: «Жайлау кешi» («Вечер на джайляу»):
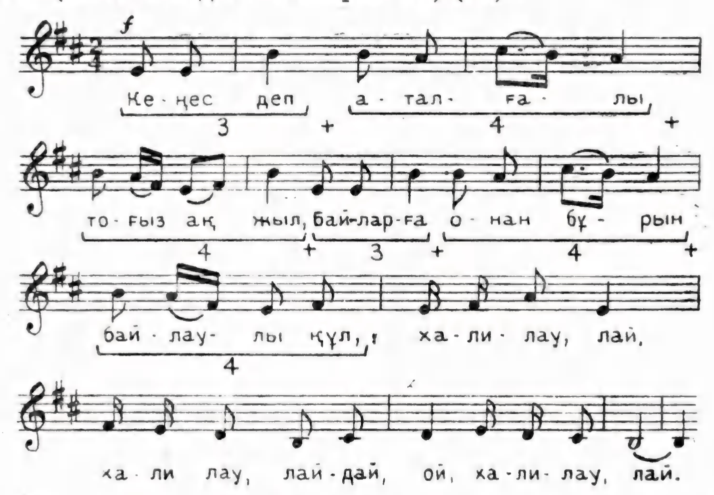


Расширение одиннадцатисложного стиха происходит на основе добавления припевных слов и слогов после разных слоговых групп. Так, в песне «Гүлденсін» («Пусть цветет») (27) односложный припев появляется после первой трехсложной группы:



В песне «Еңбекші ел» («Трудовой народ») (26) припевный слог появляется после второй группы:
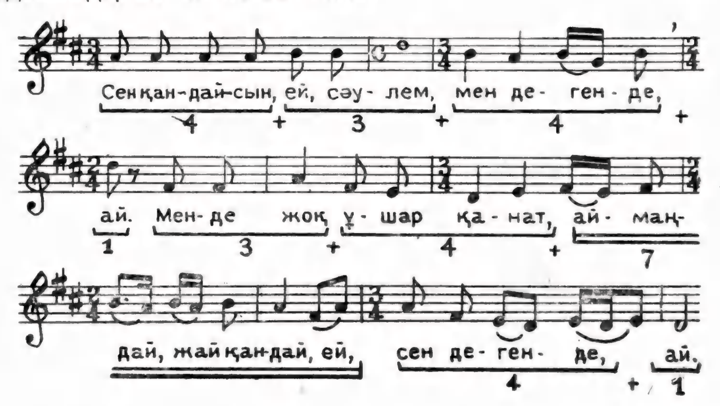


Примером добавления односложного припева после второй группы стиха и заключения строки многосложным припевом является песня «Жалшы-жарлылар әні» («Песня бедняков-батраков») (45):
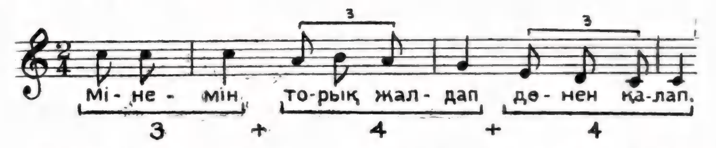


Припевные расширения встречаются и у вторых строк стиха. Так, в песне «Аймаңдай жайқандай» се-

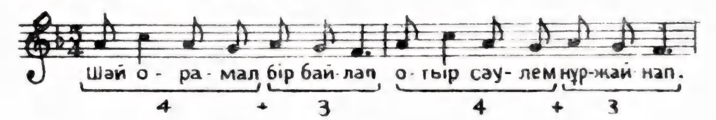
мисложный припев появляется после второй группы одиннадцатисложного стиха:



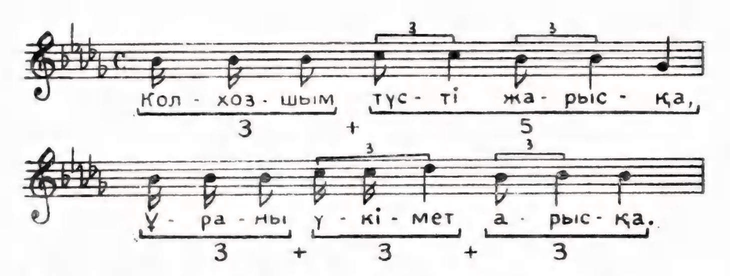
Ритмика семи-, восьми- и одиннадцатисложных строчек в казахских народных песнях разнообразна. Один из видов ритмического строения своеобразен триолями. Они имеются в песне «Үлкендерден үлгі» («Пример со взрослых») в четырехсложных группах одиннадцатисложного стиха:
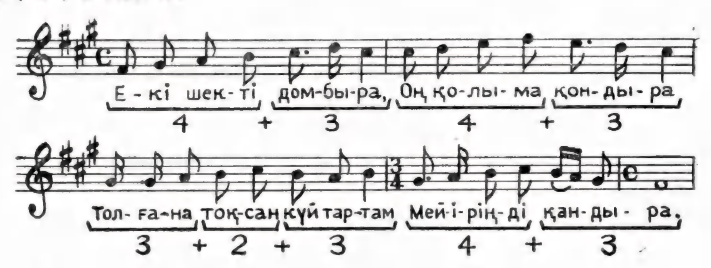


Другой вид связан с синкопами. В лирической песне «Сені ойлап» («Думая о тебе») синкопы образуются в припеве в первой четырехсложной группе семисложного стиха в размере 5/4:
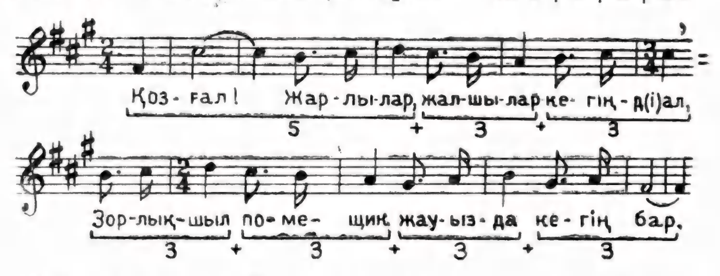


Третий вид ритмики в казахских народных песнях характерен дроблением. Чаще всего он встречается в мелодике песен речитативного склада. Не менее употребителен и в припевах. Интересным примером дробления слоговых групп каждой начальной строки восьми-девятисложного стиха служит терме (136):



В песне «Домбыра» (175) в припеве в результате дробления во второй группе семисложного стиха образуется восьмисложная третья строка, делящаяся на 3+2+3 слога:

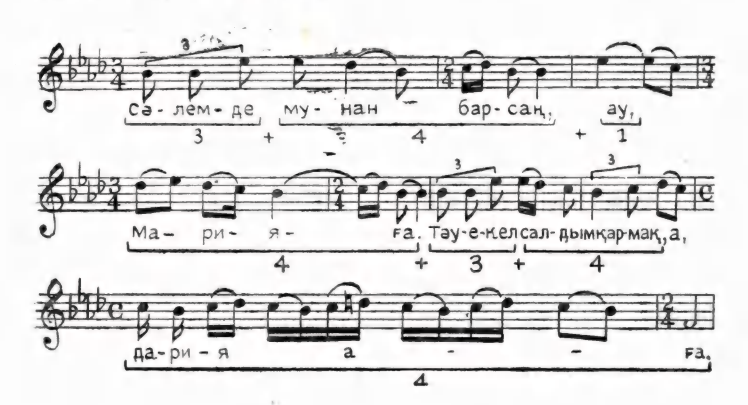


В песне революционного содержания «Қозғал» («Восстань») пунктируются слабые доли такта. Основой структуры является одиннадцати- и редко встречаемый двенадцатисложный стих, разделенный в первом случае на 5+3+3 слога, во втором — на 3+3+3+3:
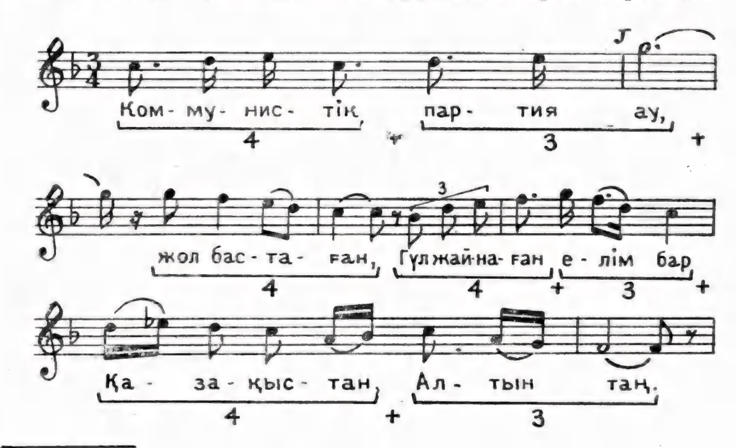


Рассмотренные виды ритмики встречаются в казахских советских народных песнях в соединении друг с другом. Так, триоли и синкопы встречаются в трехсложной и четырехсложной группах первой одиннадца-

тисложной строки в песне «Ел қайда, туған жер қайда?» («Где моя сторонка, где родная земля?») [25]. Во второй строке происходит дробление последней четырехсложной группы стиха:
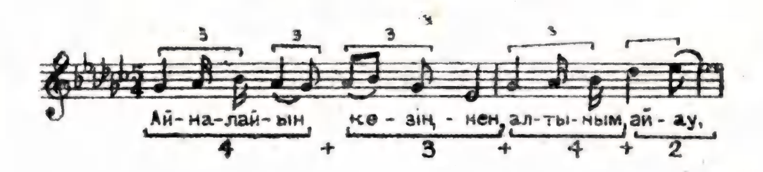


Соединение пунктирного ритма, триолей и синкоп наблюдается в песне «Алтын таң» («Золотая заря»). Пунктирный ритм имеется в ней в первой семисложной группе одиннадцатисложной строчки, синкопа образуется в четырехсложной группе стиха, триоль появляется в начале семисложной группы второй строчки:
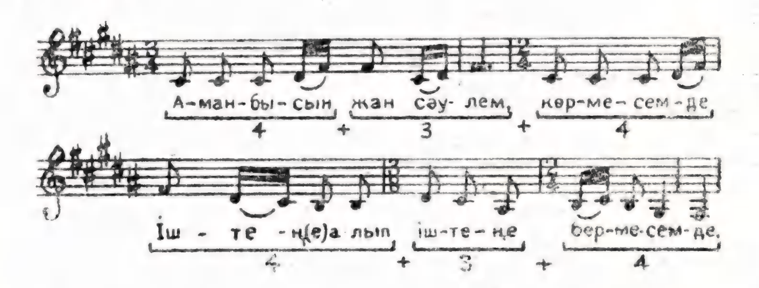


---

[25] См. 17 стр. данной работы.

Дробление на триоли происходит в первой и второй группах одиннадцатисложного стиха в песне «Күтемін, сәулем, жеңіспен» («Жду, милый, с победой») [26].



Как видно из примеров, смешанные ритмы в стихах вызваны делением на отдельные слоговые группы, имеющие относительную самостоятельность. Это приводит к своеобразному соединению их друг с другом, в результате чего в ряде случаев происходит несовпадение музыкальной и стиховой формы. Чаще всего оно связано с применением неделимой семисложной группы в одиннадцатисложном стихе, последняя четырехсложная группа которого является началом следующей музыкальной фразы, объединяющей и следующую строчку стиха.

Ярким примером этому является песня «Арман» («Мечта»):



Итак, ритмика стиха казахской советской народной песни развивается в неразрывной связи с традиционным стихосложением, проявляя свои особенности в связи с ритмикой мелоса. Оба этих важнейших компонента народной казахской советской песни находятся во взаимодействии и продолжают свое развитие.

---

[26] См. 24—26 стр. данной работы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Казахская советская народная песня, опираясь на лучшие песенные традиции прошлого, прокладывала пути к рождению нового художественного творчества, новой казахской социалистической музыкальной культуры. Своим историческим существованием она обязана новому строю, пришедшему в наш край с Октябрем. Как показывает сам материал, казахское советское песенное творчество богато и количественно, и тематически. В нем происходит интенсивный процесс развития различных исторических пластов, их взаимовлияния, вытеснения одних жанров другими и т. д. Одну из особенностей такого взаимопроникновения представляют собой песни социального протеста. Социально заостренная образность их в сочетании с волевой призывной музыкой составили новый жанр в современном народном музыкальном фольклоре, произведения которого не только обличали самодержавие, но и служили средством пропаганды идей пролетарской революции.

Происходят заметные изменения в устоявшихся формах традиционного песенного творчества. Новое идейное содержание, значительное обогащение самой поэтики казахских народных песен обусловило и изменение музыкальной структуры — мелодико-интонационного, ладового, ритмического строя. Особенно это выражено в ладовом строении, в смешанных системах пентатонно-диатонической основы, в национальном своеобразии оригинальной стихотворной основы, имеющей особую структуру, с четким делением на отдельные слоговые группы.

Казахские советские народные песни, продолжая сохранять тесную связь с народной песенной традицией прошлого, представляют по своему содержанию и музыкальному языку новое явление песенного творчества. Постоянное к нему обращение, всестороннее изучение его сложного исторического пути является важной составной частью казахского советского музыковедения.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Темирбекова, Кайрат Зарабовна.
Ладо-ритмическая основа казахской советской народной песни. Алма-Ата, «Наука», 1975.
68 с. с нот. (АН КазССР. Ин-т литературы и искусства им. М. О. Ауэзова).
78с(584.6)

Кайрат Зарабовна Темирбекова

ЛАДО-РИТМИЧЕСКАЯ ОСНОВА
КАЗАХСКОЙ СОВЕТСКОЙ
НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Утверждено к печати ученым советом
Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова
Академии наук Казахской ССР

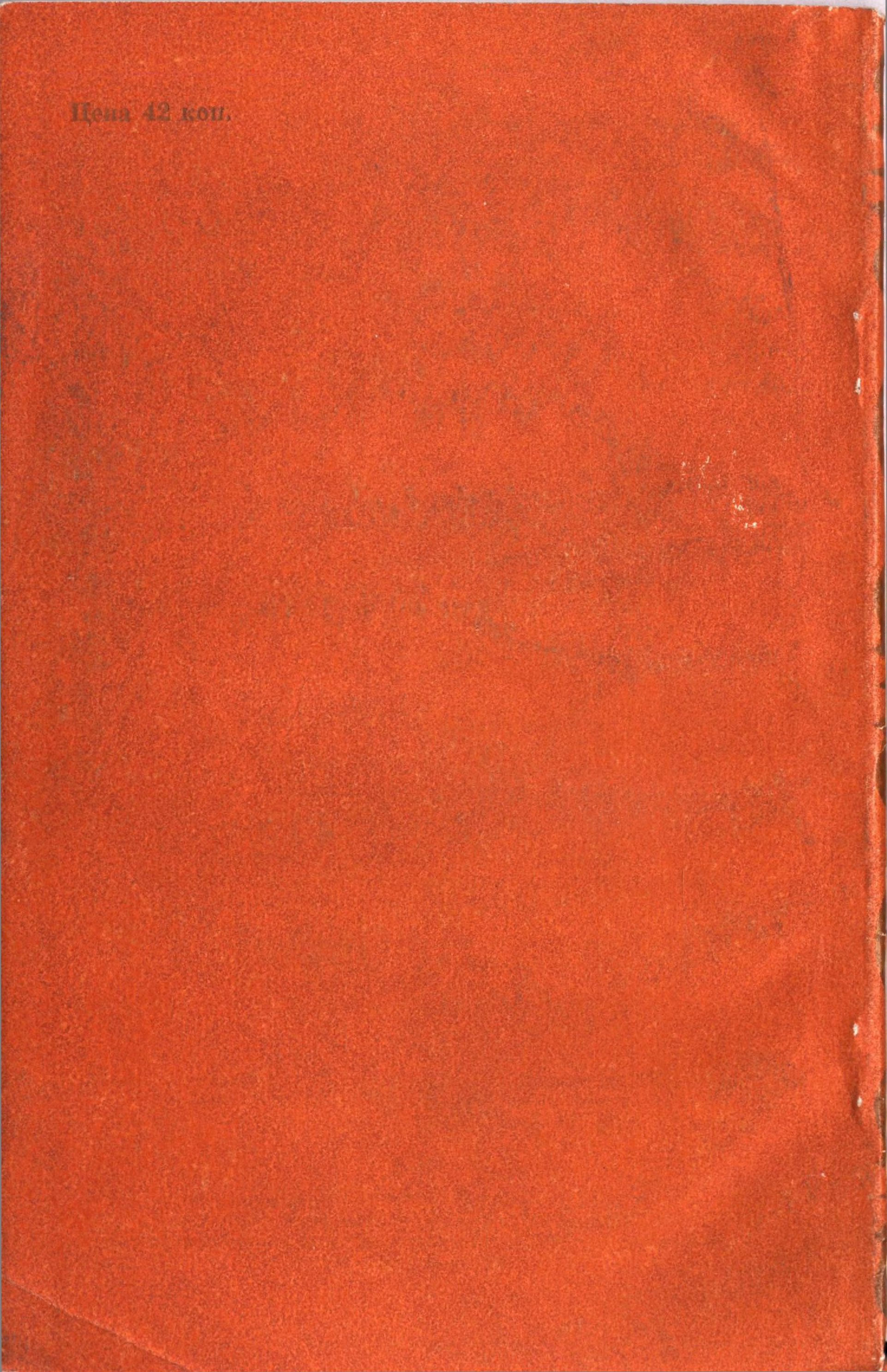
Редакторы *Е. И. Резник, Л. Ф. Любенко*
Худож. редактор *А. Б. Мальцев*
Техн. редактор *В. К. Горячкина*
Корректоры *В. И. Андриасян, В. Е. Ким*

* * *

Сдано в набор 8/IV 1975 г. Подписано к печати 18/VII 1975 г.
Формат $84 \times 108^{1}/_{32}$. Бумага № 1. Усл. печ. л. 3,9.
Уч.-изд. л. 4. Тираж 1000. УГ00124. Зак. 65. Цена 42 коп.

* * *

Издательство «Наука» Казахской ССР.
Типография издательства «Наука» Казахской ССР.
Адрес издательства и типографии: 480021, г. Алма-Ата,
ул. Шевченко, 28.



Цена 42 коп.